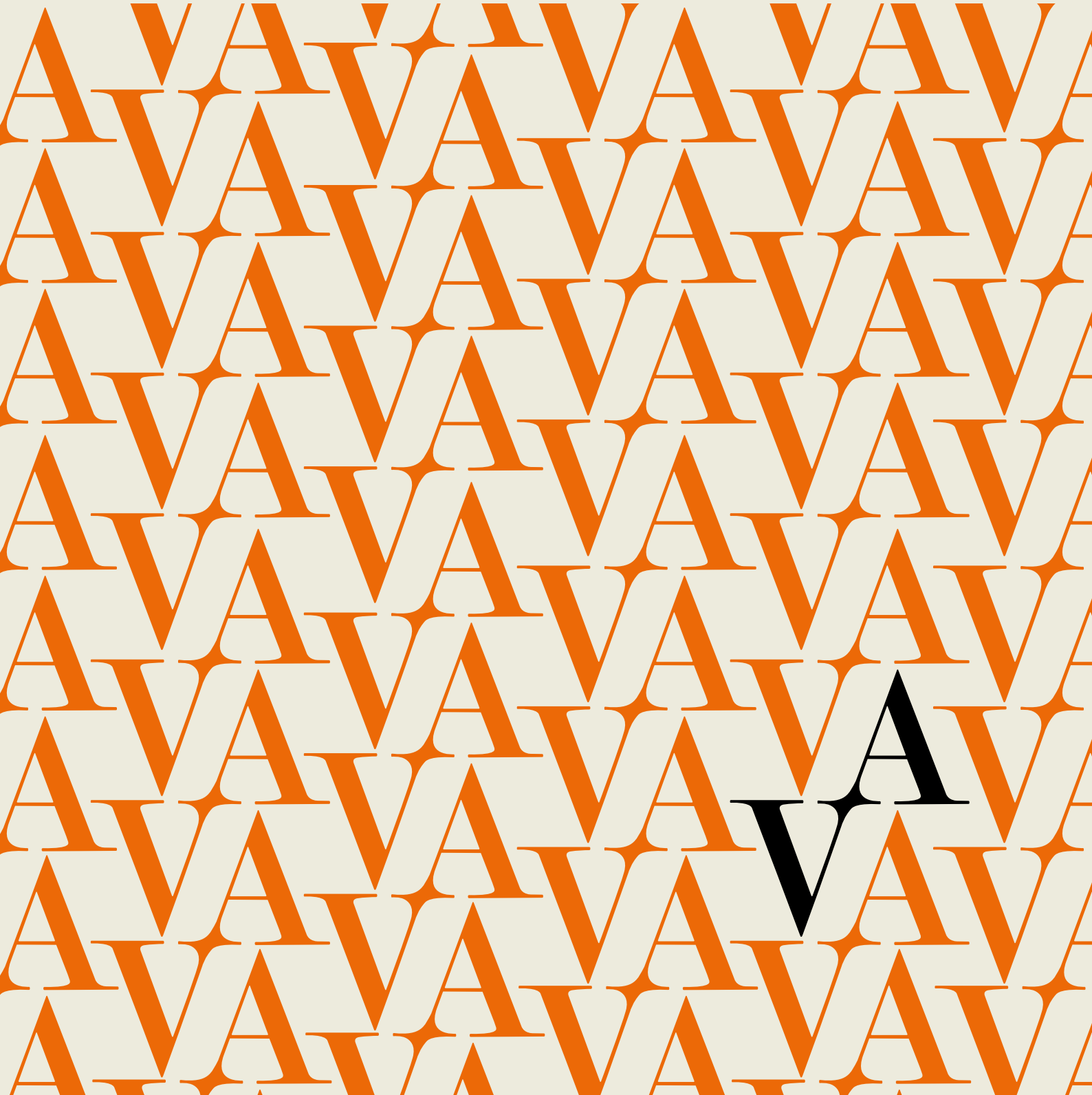
VENEZIA ARTI

ISSN 2385-2720

Vol. 27 – Num. 24
Giugno 2014

Edizioni
Ca'Foscari



ISSN 2385-2720

Venezia arti

Rivista del Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali
dell'Università Ca' Foscari Venezia

Rivista diretta da
Carmelo Alberti

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Università Ca' Foscari Venezia
Dorsoduro 3246
30123 Venezia
http://edizionicafoscari.unive.it/

Venezia Arti
Rivista del Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali
dell'Università Ca' Foscari Venezia

«Venezia Arti» è rivista annuale, fondata nel 1987 da Giuseppe Mazzariol e Wladimiro Dorigo come bollettino dell'allora Dipartimento di storia e critica delle arti. Dopo oltre vent'anni ha mantenuto e consolidato il suo ruolo raccogliendo un vasto consenso nel mondo scientifico e universitario italiano e internazionale (misurabile anche grazie ai numerosi scambi nazionali e internazionali), proponendo nuove acquisizioni in un vasto campo interdisciplinare (pittura, scultura, architettura, archeologia, urbanistica, musica, cinema, teatro ecc.), ma anche documentando con sistematicità critica gli avvenimenti e i problemi di cultura artistica anche al di là dell'ambito regionale. Nel corso degli anni ha aumentato la collaborazione scientifica con un numero crescente di studiosi e ricercatori, specializzati nei vari settori dello studio delle arti, affiancandola ai contributi dei docenti del Dipartimento, di dottori di ricerca e giovani laureati.

Direttore responsabile
Carmelo Alberti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Segreteria di redazione
Michela Agazzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico
Carmelo Alberti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)
Michela Agazzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)
Hans Aurenhammer (Università di Francoforte, Germania)
Xavier Barral i Altet (Università di Rennes 2, Francia; Università Ca' Foscari Venezia, Italia)
Joe Farrell (Università di Strathclyde, Glasgow, Regno Unito)
Gabriella Belli (Fondazione Musei Civici Veneziani, Venezia, Italia)
Fernando Mazzocca (Università di Milano, Italia)
Maria Grazia Messina (Università di Firenze, Italia)
Josè Sasportes
Luca Zoppelli (Università di Friburgo, Germania)

Comitato di lettura
David Bryant
Roberta Dreon
Sergio Marinelli
Nico Stringa
Giordana Trovabene

Journal manager
Devis Valenti

Direzione e redazione
Università Ca' Foscari Venezia
Dipartimento Filosofia e Beni culturali
Dorsoduro 3484D
30124 Venezia

Pubblicazione annuale
Iscrizione Tribunale di Venezia: autorizzazione n. 883 del 21/03/1987

© 2014 Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Università Ca' Foscari Venezia
© 2014 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.
Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Progetto grafico di copertina: Studio Girardi, Venezia | Edizioni Ca' Foscari

Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.
Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: all essays published in this volume have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

Venezia Arti
Vol. 27 – Num. 24 – Giugno 2014

ISSN 2385-2720

Sommario

CONTRIBUTI

Arturo Carlo Quintavalle
Sergio Bettini e la critica d'arte 5

Claudia Barsanti
Una rara scultura costantinopolitana di epoca paleologa a Murano 11

Marina Magrini
Una precoce veduta del Canal Grande 26

Mario Rosso
La sacrestia della chiesa di San Bartolomeo di Rialto 34

Chiara Di Stefano
Biennale 1958: il Leone d'oro a Marc Tobey e la consacrazione dell'arte di tipo americano 47

Eleonora Charans
Considerazioni preliminari sull'arte del delegare
Sol Lewitt e Bruce Nauman alla Biennale di Tokyo del 1970: due casi studio 52

Cristina Gottardi
La porta, il ponte, l'architrave
L'idea di cornice nel sistema performativo 58

Carmelo Alberti
«Istrioni che si beffano di noi»
Cronache del teatro italiano dall'età del grande attore fino all'era del regista 65

Alessandra Robles
Sull'uso dell'arpa nella «scena fantastica» di Shakespeare: il «sogno» musicale diBritten 73

Paolo Puppa
Pasolini e il mistero della scena 79

Fabrizio Borin
1+1=1
La porta-paesaggio di *Nostalghia* in alcuni oggetti tarkovskiani 85

RESTAURI · RECUPERI · INVENTARI

Fabien Benuzzi
Un poco noto ciclo di *Evangelisti* di Agostino Rubini 92

Francesca Guidolin
Dall'allievo al maestro
Sulle tracce di Matteo Zaccolini per ritrovare *La Nova Prattica di Perspettiva* di Scipione Chiaramonti da Cesena 98

Paola Martinuzzi
Il dibattito coreografico di Amore e Innocenza
Studio di un inedito del primo Settecento 101

Maria Antonella Bellin
I «rui» di Pietro Bigaglia a palazzo Bragadin:
Rivisitazione ottocentesca della vetrata medievale veneziana 105

Referenze iconografiche 111

Arturo Carlo Quintavalle

SERGIO BETTINI E LA CRITICA D'ARTE[1]

ABSTRACT. *On the occasion of the publication of two books about Sergio Bettini's works (unpublished studies, conference proceedings and critical apparatus) the author analyzes the scientific production of this scholar during his life (1930-1986). Furtherly this essay analyzes the great scholar's relationship with the School of Wien and first of all his deep connection with all European different critical and comparative points of view.*

Devo confessare, dopo avere letto i molti, importanti contributi degli storici dell'arte su Sergio Bettini[2] e il volume dei suoi saggi appena pubblicato,[3] di sentirmi del tutto inadeguato a costruire un discorso storico sullo studioso al quale sono state dedicati, a più riprese negli ultimi anni, una serie di interventi critici che hanno illuminato aspetti significativi della sua ricerca.[4] L'acquisizione da parte dell'Università Ca' Foscari della biblioteca specializzata, delle fotografie e delle carte d'archivio dalla famiglia, portata avanti da coloro che sono stati allievi di Bettini all'Università, da Giuseppe Mazzariol a Wladimiro Dorigo, per citarne due soltanto, e adesso da Michela Agazzi e Chiara Romanelli, curatrici dei due volumi ora editi, ha significato nuove prospettive di ricerca unite a una serie di illuminanti sondaggi su saggi inediti dello studioso ritrovati fra la ricca messe delle sue carte e delle dispense delle sue lezioni.

Dunque, intervenendo qui oggi, sono ben consapevole di non avere titolo specifico per affrontare i problemi dell'area specialistica dello studioso, l'arte tardoantica, paleocristiana e bizantina dall'Occidente all'Oriente, per cui da subito chiedo a tutti di considerare benevolmente eventuali imprecisioni o, piuttosto, mancati approfondimenti del dibattito critico. Forse potrò sviluppare alcune riflessioni in ambiti diversi che attengono alla collocazione storica di Sergio Bettini e anche all'ampiezza del raggio dei suoi interventi; infatti i due volumi mettono in luce proprio questi aspetti, l'articolazione degli interessi di Bettini che vanno dall'arte paleocristiana e bizantina della quale è stato uno dei massimi specialisti europei, all'arte moderna, all'arte contemporanea, al cinema, all'architettura di oggi. Ecco quindi la prima questione: Bettini è isolato in questa sua ricerca oppure la sua generazione, che è quella di Giulio Carlo Argan, di Cesare Brandi, di Carlo Ludovico Ragghianti, ha mostrato, anche al mondo del contemporaneo, attenzioni in qualche modo confrontabili?

Il punto di partenza per la nostra analisi non potrà che essere quindi il rapporto della generazione dei giovani allievi usciti dalla scuola di Adolfo Venturi e di Pietro Toesca, o ancora di Giuseppe Fiocco e di molti altri, con la riflessione crociana e l'idea dell'arte come «intuizione lirica della natura» che Croce proponeva nella sua *Estetica* fino alla V edizione[5] e nel più vulgato *Breviario di Estetica*.[6] Nella storia della critica d'arte in Italia il peso della filosofia di Benedetto Croce è determinante anche per storici della critica come Lionello Venturi e finisce per condizionare molte esperienze. Per capire il contesto storico occorre distinguere almeno due tempi del dialogo fra storici dell'arte e filosofia crociana. Il primo è il periodo fra le due guerre, dunque quello del fascismo e delle sue imposizioni anche in ambito estetico, quando la riflessione gentiliana diventa ufficialmente punto di riferimento per il regime: ebbene allora, e non si deve dimenticarlo, essere crociani voleva dire professare quella che Croce stesso chiamava «la religione della libertà». Questo dunque vuole dire distinguersi dalle posizioni del regime e da quelle, ufficiali nell'ambito dell'arte, di Margherita Sarfatti con *Novecento* e da quelle, certo più cogenti, di personaggi come Farinacci con il suo bieco Premio Cremona, contrapposto, come è noto, alla posizione del ministro Bottai che cercava di tutelare l'arte dei giovani con il Premio Bergamo. Seguendo l'impostazione crociana la tradizione degli studi dell'arte in generale deve culminare nella monografia, ma ecco il problema: Benedetto Croce, nei suoi saggi su *Ariosto, Shakespeare e Corneille*[7] giunge a una definizione tautologica: se l'arte è appunto –intuizione lirica –, far critica vorrà dire riconoscere l'esistenza di questa stessa intuizione, il che peraltro non aiuta a distinguere, qualificare il senso, a storicizzare la creazione degli autori. I problemi sono più complessi nell'ambito storico-artistico anche perché, alle descrizioni formali di Adolfo Venturi nella *Storia dell'Arte Italiana*, si contrappongono le posizioni di Pietro Toesca nel suo *Il Medioevo*, non esente comunque da schematiche costruzioni evolutive, mentre alcune altre figure, e prima fra tutte quella di Roberto Longhi, allievo egli pure del Toesca, vengono elaborando una metodologia che, dopo il positivismo del Morelli e degli *Indici* del Berenson, e dopo qualche riflessione sui «manifesti» del Futurismo, piega in direzione di una lettura vociana e post-dannunziana delle opere d'arte, lettura destinata a trasfor-

marsi in raffinata analisi letteraria. I giovani dunque, come Argan e Brandi, nominati ispettori centrali del Ministero della Educazione Nazionale da Bottai, o come Ragghianti, antifascista e quindi fuori del sistema ministeriale e universitario, professano un genere di storia dell'arte che maturerà pienamente solo nel dopoguerra, ma che già mostra attenzioni all'arte contemporanea europea, sul filo, del resto, della ricerca sugli impressionisti e su Cézanne di Lionello Venturi che, antifascista, andrà in volontario esilio negli Stati Uniti tornando solo nel dopoguerra in Italia.

E Sergio Bettini? Per comprendere la sua posizione e per capire le sue innovatrici attenzioni alla critica d'arte europea dei primi decenni del secolo è indispensabile utilizzare quanto scrive sulla propria vicenda di studioso nella relazione al concorso a cattedra di Catania.[8] Dopo aver ricordata l'esperienza dell'arte medievale col Toesca e riassunto le proprie ricerche sull'arte paleocristiana e bizantina, Bettini tocca subito un punto nodale e certo illuminante: da una parte per lui stanno le teorie dello Strzygowski, quelle che vedono la dipendenza dall'Oriente dell'arte tardoantica e medievale, dall'altra sta la Scuola Viennese di Storia dell'Arte. Sul proprio debito con questa scuola Bettini scrive di accettare «come aiuto concreto al mio travaglio formativo i risultati fondamentali, in quanto avevano ancora di valido, raggiunti già dal Wickhoff e poi soprattutto dal Riegl ed elaborati dai loro epigoni tra cui principalmente lo Schlosser» (p. 29).

Bettini non è il solo a far riferimento alla Scuola Viennese di Storia dell'Arte, un gruppo di giovani, e fra questi Ragghianti e Ranuccio Bianchi Bandinelli, muovono da quella tradizione, ma Bettini ha una conoscenza, già a questa data, capillare ed estesissima dell'arte tardoantica e bizantina dall'Europa Orientale al bacino orientale del Mediterraneo, dunque ha in mano un sistema di immagini, rilevamenti e conoscenze, allora senza confronto nel nostro paese. Mettersi peraltro contro le tesi, da molti accolte, dello Strzygovsky, da parte di un giovane, poteva voler dire essere escluso, quindi anche perdere il concorso, ma Bettini non ha dubbi: «Mi sembrò di veder chiaramente che Bisanzio, la capitale, aveva […] assunto, e poi a modo suo maturato, il linguaggio artistico e aulico di Roma imperiale mentre nelle "province", quindi anche nell'Occidente, s'era mantenuto e rafforzato, senza soluzione di continuità, il *sermo rusticus* […] Diveniva per me chiaro che il *sermo rusticus* tardoromano era stato il fondo linguistico comune in Oriente come in Occidente, tanto del romanico quanto del "romaico" e che Costantinopoli sola aveva cercato di salvare e di potenziare l'espressione più aulica dell'Impero» (pp. 35-36). Noto anche che il giovane non sembra condividere le tesi panlombarde del Rivoira[9] col suo evoluzionismo delle paraste e degli archetti da Galla Placidia al XII secolo: «la presenza di lesene archeggiate, per es. in Spagna o poniamo in Germania, non è per me sufficiente a riconoscervi un influsso "esarcale" essendo tale motivo un'ovvia trasformazione dei contrafforti esterni tardoromani e paleocristiani» (p. 36).

La polemica con lo Strzygowski prosegue esplicita più avanti e qui Bettini enuncia una linea che ribadirà in molte occasioni negando «l'ipotesi delle origini orientali dell'arte cristiana» (p. 39) e aggiunge: «La disgregazione della sintassi "organica" plastica, razionale dell'arte classica e l'affioramento sempre più determinato di una sorta di sillabismo "tettonico" cromatico, irrazionale, insomma premedievale, è fenomeno ovvio dell'arte tardoantica, soprattutto romana; ma tali fermenti anticlassici […] sono difficilmente riferibili ad un Oriente artistico […] Invero la "volontà di forma" anticlassica non è mai scomparsa» (p. 39) e qui il riferimento evidente è al *Kunstwollen* riegliano. Insomma, e Bettini qui allarga lo sguardo a livello occidentale alla ricerca del Brehier, «la teoria delle origini orientali […] si chiarisce come un rinvio romantico della storia verso l'ignoto» (p. 40).

Sulle origini della riflessione di Bettini molti ormai sono i contributi, e ricordo qui quelli di Argan,[10] Sciolla,[11] quello di Valenzano[12] e quelli recenti di Dorigo,[13] di Bernabei[14] e di Xavier Barral,[15] così mi limiterò ad analizzare due saggi importanti: il primo è determinante per comprendere l'esperienza dello studioso che introduce la edizione del volume di Alois Riegl *Industria artistica tardoromana* che era stato pubblicato in origine nel 1901;[16] il secondo introduce nel 1969 di Julius von Schlosser *Sull'antica storiografia italiana dell'arte*.[17] Il volume su Riegl viene di nuovo tradotto e presentato, a pochi anni di distanza, con l'editore Einaudi, da Licia Ragghianti Collobi[18] e una riflessione su questa duplice edizione va fatta. Mentre Bettini pubblica il testo integrale del Riegl, la Collobi esclude la parte sulle monete romane, significative per comprendere proprio la trasformazione delle immagini dall'età classica a quella tardoantica; queste stesse monete saranno determinanti per la riflessione di Ranuccio Bianchi Bandinelli su *Organicità e astrazione*.[19]

Ma veniamo alla linea critica del saggio prima di citare alcuni passi significativi. Bettini dunque muove dalla contrapposizione fra spazio e tempo, le antiche categorie kantiane ma rimeditate forse attraverso la fenomenologia husserliana e, mentre individua la concezione dello spazio come caratteristica dell'arte classica, ritiene invece che l'arte tardoromana sia caratterizzata dalla temporalità. La concezione spaziale classica fa riferimento a un'idea platonica o neoplatonica, quella del tempo fa riferimento alla religiosità cristiana; mentre lo spazio platonico è totale e misurato lo spazio cristiano appare empirico. Ancora: da una parte lo spazio classico rappresenta il volume, dall'altra quello cristiano, o tardoantico, si esprime attraverso il colore. Ma la novità della ricerca di Bettini sta sì in questa contrapposizione fra mondo classico e mondo tardoantico, ma più ancora nella chiave che lo storico utilizza per leggere il passato; e qui per capire il mondo tardoantico e bizantino, un confronto significativo viene proposto, quello fra l'arte del XV secolo in Toscana e in Italia e l'arte veneziana: forma da una parte, colore dall'altra; e, ancora, da una parte la tradizione della figura, che dura fino alla fine del XIX secolo, e dall'altra l'espressionismo. Insomma Bettini, che pure si serve, come appare chiaro, anche degli strumenti della pura visibilità di Hildebrand, Van Marees e Fiedler, e che utilizza anche alcune delle categorie del Wickoff, legge con sensibilità il passato attraverso il filtro del contemporaneo.

La consapevolezza critica di Bettini, al di là di ogni forma di schematizzazione, è sempre storica, e così egli sottolinea la scoperta, fuori dell'arte classica, dell'arte gotica, bizantina, carolingia, e ancora «la scoperta delle arti barbariche, le arti della migrazione dei popoli, le arti delle steppe» (p. XVI), per non parlare della scoperta del manierismo e del barocco. E aggiunge: «E, per quel che riguarda il mondo antico, si sono cominciate a rivedere le vecchie opinioni sull'arte della cosiddetta decadenza ellenistica, o dell'arcaismo greco; e infine s'è arrivati a capire il carattere, originale e non classico, dell'arte romana» (pp. XVI-XVII). Bettini riconosce il «valore, che è stato enorme, della semplificazione purovisibilista per la critica in atto dell'arte figurativa del primo cinquantennio del nostro secolo se non altro perché, affiancandosi all'estetica del Croce, ha diradato dalla considerazione delle opere d'arte il vecchio bagaglio contenutistico, ed ha fondato il cri-

terio fondamentale della coincidenza della critica d'arte con la storia dei linguaggi figurativi» (p. XX).

Il recupero, che si deve al Riegl, dei secoli dalla fine della classicità all'arte paleocristiana ed oltre, si collega, nota Bettini, allargando felicemente l'ambito della indagine, alla storia delle religioni da Kerenyi a Bachofer, alla storia del diritto, alla concezione dello spazio che, nel mondo romano, diventa spazio interno, vivibile mentre nel mondo greco è forma chiusa, assoluta. Caratterizza il mondo romano, rispetto al greco, una «continuità spazio-temporale» (p. XXVI) e proprio questa continuità, ecco la nuova sensibilità critica di Bettini, la si ritrova anche in Wright e in Gropius. Spetta al Wickhoff, nella *Wiener Genesis* (1895), ripreso dal Riegl, la «scoperta [...] del carattere essenzialmente pittorico, non plastico, del linguaggio artistico romano» (p. XXIX); «egli (Riegl) comprese il significato dell'arte espressionista, allora al suo nascere» (p. XXX). La posizione di Riegl in *Industria artistica tardoromana* è profondamente anticlassica; egli parte da un concetto, il *Kunstwollen*, che non nasce da un singolo ma semmai appare identificarsi con la cultura di un'epoca, esiste quindi un *Kunstwollen* greco e uno tardoromano. Bettini inoltre respinge le tesi dello Strzygowski sull'influenza barbarica o orientale e rilegge, storicizzandole, le trasformazioni della tarda antichità rispetto al mondo classico. Lo stesso Bettini afferma di voler collegare la propria ricerca alla tradizione di studi degli eredi del Riegl, da Sas-Zaloziecky a Emerson H. Swift e, a riprova, cita alcune sue importanti opere: *La pittura delle origini cristiane* (1942), *L'architettura di San Marco* (1946), *L'arte della fine del mondo antico* (1948).

Tornando sul concetto di *Kunstwollen* Bettini si collega all'interpretazione che propone Erwin Panofski «il quale riconobbe, anzitutto, che con esso Riegl aveva inteso affermare in primo luogo l'autonomia dell'arte, contro le teorie dominanti che volevano far dipendere l'arte da ogni sorta di fattori estranei ad essa» (p. XLIII). Nella parte finale del saggio Bettini affronta il tema delle origini della basilica paleocristiana mettendo in evidenza come, nella zona del presbiterio fra altare, arcosolio, arco di trionfo ci si trovi davanti a un'«arte di glorificazione» derivata da modelli imperiali ma proposta in uno spazio che non è volumetrico ma pittorico, smaterializzato nella navata e lungo le pareti dissolte dal rivestimento musivo o dal colore e dunque ricondotte alle due dimensioni, a una «immagine di superficie» (p. LVIII). Non a caso, nella parte finale del saggio, Bettini cita Argan il quale sviluppa analoghi concetti nel volume *Walter Gropius e la Bauhaus*.[20] Lo studioso quindi conclude che, nella basilica paleocristiana, siamo davanti alla «soluzione dell'immagine architettonica sul piano [...] le sue misure non sono nell'ordine dello spazio, ma del tempo» (p. LIX). A questo punto Bettini, per illustrare l'attualità della posizione del Riegl che recupera il tardoantico identificandolo in un *Kunstwollen* diverso da quello classico, fa un esempio diverso, contrappone la forma fiorentina al colore veneziano e trova antecedenti nella costruzione greca del tempio contrapposta al colore della basilica paleocristiana. Dunque lo schema riegliano attraversa la storia dall'arte dalla paleocristiana alla rinascimentale: una rinnovata «Vie des formes»[21] come avrebbe detto Henri Focillon.

Il saggio di Bettini che introduce il volume di Julius von Schlosser: *Sull'antica storiografia italiana dell'arte*[22] completa il nostro, certo limitato, resoconto dei saggi di storiografia artistica del critico. Egli distingue le due figure di Alois Riegl e di Julius von Schlosser; Riegl rivolto a concetti generali, a fissare modelli e schemi metastorici, Schlosser orientato invece all'analisi dei documenti, a ricostruzioni di specifici contesti, anche se formalmente egli fa riferimento sopra tutto all'estetica crociana. L'opera d'arte per Schlosser, dopo la conversione idealistica, deve essere considerata nello spazio della monografia mentre, per Bettini, l'opera si comprende soltanto nel contesto, contrapponendo dunque *Langue* a *Parole*, lingua del gruppo a linguaggio individuale, come suggerisce Ferdinand de Saussure.[23] Schlosser giunge a queste conclusioni dopo una serie di ricerche diversamente orientate e dopo avere considerata la teoria della pura visibilità come un mezzo per negare «materialismo e positivismo dogmatico, dominanti in Europa tra il 1860 e 1890» (p. 12). I contributi per i quali gli studi di Schlosser resteranno sono la *Kunstliteratur* e alcuni saggi come quelli, fortemente crociani, su Leon Battista Alberti (1929) la cui architettura verrà considerata come «prosa» di fronte alla «poesia» del Brunelleschi. Agli occhi di Bettini quindi la posizione di Schlosser si fa difficile: «Altro insuperabile vicolo cieco, nel quale Schlosser "teorico" finì col cacciarsi, fu quello della ricerca della "personalità" dell'artista. Per cui non si sarebbero dovute più scrivere "storie dell'arte" ma soltanto "monografie". Cosa che tuttavia Schlosser, effettivamente, non fece (e in ogni caso non sono certo "monografie" o profili di "personalità" le sue opere migliori: sono vedute panoramiche sui grandi territori della storia dell'arte» (p. 28).

Un contributo recente e innovatore viene da Xavier Barral che scopre, negli appunti dei corsi, un preciso rapporto di Bettini con Henry Focillon;[24] Barral storicizza la ricerca dello studioso contrapponendola, ad esempio, alla «teoria prefascista delle culture storiche» (p. 23) dello stesso Josef Strzygowski. Bettini dunque viene «attratto dalla personalità di Henri Focillon (1881-1943), il teorico e storico dell'arte francese noto per la sua penetrante visione dell'opera d'arte come oggetto di studio in sé [...] per Focillon l'opera d'arte doveva essere compresa e interpretata innanzitutto e sostanzialmente sul piano formale e Focillon con i suoi discepoli (Chastel, Sterling, Grodecki) pesa molto nella ricerca di Bettini che del resto, oltre a tradurre *Vie des formes*, utilizza per i propri corsi *Art d'Occident* e altri saggi del francese». Ma Barral coglie anche altre più sottili tramitazioni fra Focillon e Bettini, ad esempio, nel saggio su Venezia del 1953, la città viene concepita come opera d'arte e lo stesso Focillon, nelle sue *Lettres d'Italie*, parla di Venezia «come di una città di nuvole, di cristallo e di acqua».

Bettini ha una straordinaria capacità di mantenere nei decenni, sempre affinandola, una posizione, un modello di analisi storiografica: elemento chiave è la sempre sottolineata distanza dalle posizioni dello Strzygowski con il suo mito dell'influenza formativa dell'Oriente su Roma e sull'intera arte tardoantica e del primo medioevo. Dal saggio di Wladimiro Dorigo dal titolo *Sergio Bettini e San Marco*, che si pubblica nel volume dedicato all'opera di Bettini[25], la sua posizione appare chiara, come lo era stata fin dal 1942: lo studioso sceglie la linea critica della Scuola Viennese di Storia dell'Arte. Così dunque San Marco viene inserita in un dibattito storico nel quale si ricostruisce l'immagine dei Santi Apostoli a Bisanzio nel VI secolo, prima delle modifiche ulteriori; l'opposizione persino violenta di Géza de Francovich, che sostiene le tesi dello Strzygowski, si dimostra non fondata storicamente. Confermano le tesi di Bettini anche le ricerche di Richard Krautheimer oltre che quelle di Roberto Salvini.

Ma quali scelte emergono da questi scritti inediti? Un testo compreso nella dispensa del 1961-1962, *Questa pazzia dello zen*,[26] forse aiuta a comprendere la complessità delle attenzioni critiche e la apertura intellettuale di Bettini. Dunque, come esiste una tradizione classica delle arti dello spazio e

una ricerca moderna fondata sulle arti del tempo, così esiste una contrapposizione fra Occidente ed estremo Oriente, fra un'esperienza di riflessione sul mondo, di introspezione, che propongono le civiltà indiana, cinese e poi giapponese, e una visione occidentale del tutto diversa del modo di essere nel mondo. Dunque lo zen, che per Bettini sta alle radici dell'informale e dell'action painting, fa comprendere come le arti del tempo di oggi siano contrapposte a quelle dello spazio del passato. C'è nel saggio un'osservazione che fa capire la ricchezza delle pensiero di Bettini secondo il quale la *Fenomenologia della percezione* di Merleau Ponty si pone di fronte al mondo come facevano e fanno il pittore, il poeta o il pensatore adepto della riflessione buddista.

Nel 1961 nel saggio *L'arte attuale* Bettini ribadisce lo stesso concetto ma, senza collegare questa volta le più recenti correnti artistiche, l'informale ad esempio, alla riflessione zen, le contrappone a quelle dello spazio che propongono il realismo; il critico comprende, nelle nuove ricerche, anche il design e sembra porsi in parallelo con le conclusioni di Giulio Carlo Argan su Walter Gropius[27] quando scrive : «Per uscirne (dalla polemica tra figura e non-figura) occorreva porsi decisamente nella dimensione nuova, quella dell'attualità del tempo: ciò avvenne infatti di lì a poco (1919-1929) col Bauhaus di Gropius che, raggruppando le correnti allora più vitali dell'astrattismo europeo [...] diede ad esso una formulazione più connessa, o coerente; diede una coscienza estetica, impostò il problema dell'arte, come problematica non del rappresentare, ma del fare, del fare concreto, del costruire» (p. 113). E ancora tutto il sistema dei riferimenti storici al progetto, al design, all'astrazione, viene posto in parallelo con la riflessione filosofica di Heidegger «quando era ancora scolaro di Husserl»: «L'uomo, che è temporalmente finito, perché nasce e muore, è *Dasein*, essere qui, esserci. Questo esserci è l'esistenza, cioè la maniera di essere caratteristica dell'uomo. Ma l'analisi del *Dasein* – continua Heidegger nella sua opera fondamentale – *Sein und Zeit* – rivela ch'esso è essenzialmente *In der Welt sein* (essere nel mondo). L'uomo è gettato nel mondo: è dato a se stesso come un fatto, finito. Dunque questo mondo, che non è un sistema astratto, metafisico – un a priori rispetto alla vita – ma è termine dialettico del *Dasein*, dell'esistente, è quel che oggi significa "realtà"» (p. 118). Insomma il filtro della riflessione di Bettini è quello fenomenologico, uno sviluppo critico parallelo a quello di altri, sopra tutto Giulio Carlo Argan e, ancora, ma in modo mediato dalla riflessione idealistica, di Cesare Brandi.

Un altro saggio del 1961, *Osservazioni sull'opera di Pier Luigi Nervi,*[28] propone una lettura formale, ancora legata all'analisi riegliana della *Spàtrömische Kunstindustrie*, delle grandi costruzioni del Nervi dalle aviorimesse di Orbetello alla Manifattura dei Tabacchi di Bologna. La riflessione si allarga adesso ai modelli della progettazione contemporanea in generale. Scrive lo studioso: «L'esperienza dello spazio di Wright ha sempre un margine di imprevedibilità e la sua forma stessa, apertissima, non si risolve che *ad infinitum*, perdendosi nella "natura", in ciò che è informe, ma contiene la possibilità di ogni forma; il tempo di Nervi è invece qualcosa di rappresentato esso stesso, è la "durata" dello spazio, è una quarta dimensione». Su questa linea dunque Bettini stacca dalla ricerca di Bruno Zevi[29] e dalla contrapposizione posta da quello studioso fra organicismo e razionalismo, per accostarsi alle tesi di Argan, del quale cita un passo sulla concezione dello spazio come «dimensionalità assoluta» contrapposta a quella tradizionale dello «spazio come sistema proporzionale» e dove la forma «acquista una autonomia assoluta».

In un saggio del 1963-1964 compreso nel corso di Estetica e dal titolo *Poetica del cinema*[30] Bettini si pone il problema critico del film come arte del tempo muovendo dai grandi teorici russi Vsevolod Pudovkin e Sergej Ejzenštejn, dai quali muoveva anche Ragghianti per il suo *Cinema arte figurativa*.[31] Dunque per Bettini si deve respingere il film come documento realista: «Nel buon cinema le "tranches de realité", le fette di realtà, non sono quadri da Salons, sono punti del tempo: tanto più validi quanto più immediati, cioè esistenzialmente identificabili col nostro tempo. Perché questo avvenga, s'intende, occorre che il tempo dell'opera filmica sia "aperto": soltanto così infatti il cinema può realizzare appunto quella *identificazione*, il cui "principio" è stato riconosciuto, soprattutto da Balazs, come fondamentale del linguaggio cinematografico» (p. 165). Interessa qui soffermarsi su un altro passo, del quale peraltro non vorrei forzare l'interpretazione, un passo che mi sembra alludere alla ricerca sui «Critofilm d'arte» di Carlo Ludovico Ragghianti, segnando da questi una precisa distanza critica. Scrive Bettini: «Esistono, come sapete, dei film sull'arte, dei documentari d'arte, che riprendono per esempio i quadri di un Museo o di una Mostra, ce li fanno passare sotto gli occhi, fermandosi su qualche particolare etc. Sono utili, s'intende; ma non sono secondo me, vera critica espressa col linguaggio specifico del cinematografo. Sono paragonabili alle raccolte di tavole di riproduzioni [...] Diverso invece è il caso di films sull'architettura e sull'urbanistica: qui la "critica implicita" ottenibile col cinema e solo col cinema è precisa, anzi insurrogabile: il cinema ci dà la riprova [...] che la critica d'arte è possibile e autentica soltanto quando alla struttura dell'opera che esamina corrisponde una struttura del nostro linguaggio critico, che sia analoga, che renda quelle traducibili in queste». (p. 174). Dunque, se non interpreto male, i «critofilm» sono accettabili per architettura e urbanistica, non per la pittura, nei confronti della quale non sono linguisticamente omogenei. Mi sembra quindi di intravedere una distanza dalla posizione di Ragghianti che proprio col film analizza opere d'arte anche pittorica. Bettini sta forse prendendo le distanze dalla ricerca di uno studioso amico da decenni? Dunque il problema che dobbiamo adesso affrontare è quello della posizione reciproca dei giovani nel segno dei quali ho iniziato questo intervento: Argan, Brandi, Ragghianti e, appunto, Bettini.

Cosa accomuna questi studiosi, che cosa li distingue dalla generazione precedente e dai molti giovani che restano legati alla tradizione di lettura formale che caratterizza la ricerca post-idealista e anche quella longhiana? E che cosa accomuna questi giovani nell'ambito dell'arte e della critica d'arte? La frattura più grossa, nel campo della consapevolezza storica dell'arte, è l'attenzione di tutti e quattro per l'arte bizantina o, comunque, il rifiuto delle posizioni longhiane nei confronti di quella civiltà, posizioni dallo studioso espresse più volte e, in modo molto articolato, in *Giudizio sul Duecento*.[32] Ma si tratta di un tema ripreso da troppi storici dell'arte per analizzarlo ancora in questa sede. Interessa dunque quello che accomuna i giovani sul piano delle esperienze formative, e qui dobbiamo dire che li unisce l'alunnato o comunque la considerazione critica per l'opera di Pietro Toesca e l'attenzione, prima, alla Scuola Viennese di Storia dell'Arte e, poi, alla ricerca del Warburg. Tutto questo collega Argan, Ragghianti e Bettini, in misura meno evidente Cesare Brandi che una sua impostazione critica fortemente neo-crociana continua a mantenere, pur nella mediazione più tarda della fenomenologia da Husserl a Merleau Ponty.

Dunque questi giovani studiosi potevano cambiare la scena della storia dell'arte italiana? Bettini con la sua scoperta del tessuto dell'arte tardoantica e medievale, Ragghianti con la sua visione interdisciplinare, il suo storicismo, la sua attenzione alle civiltà le più diverse, Argan con la capacità di collegare la tradizione di studi filosofici e letterari del Warburg alla concreta analisi delle opere d'arte dal medioevo al rinascimento e al barocco. Ma il cambiamento del panorama scientifico in Italia non avviene. Se le polemiche di Ragghianti nei confronti di Roberto Longhi e poi di Giovanni Previtali sono dirompenti, non sono da meno quelle con Argan e, naturalmente, quelle di Argan stesso nei confronti del Longhi e di tutta la sua scuola. E Bettini? La sua posizione è molto più defilata: in buoni apporti con Ragghianti e con Argan, alla fine ha un rifiuto nei confronti del critico lucchese e delle sue posizioni più polemiche, ma con quello conserva il senso della visione globale della storia dell'arte e dell'arte contemporanea; lo provano le battaglie combattute dai due negli anni Cinquanta e ancora dopo, per l'autonomia della Biennale di Venezia.

Bettini ha comunque un altro genere di attenzione per la storia e per il contemporaneo, non scrive, salvo il caso di Geza De Francovich, dure recensioni e tantomeno attacca chi da lui dissente, ma tende piuttosto, in un complesso e lungo impegno nell'insegnamento, a mediare le posizioni critiche e a costruire nei giovani la conoscenza della storia e delle riflessioni più diverse, dalla fenomenologia allo strutturalismo, dalla psicologia della percezione alla semiotica. Una conferma di questo lungo seminare nel tempo, di questa attenzione ai giovani, si ha proprio nelle pagine di questi due volumi, densi di memorie degli allievi, alcuni purtroppo scomparsi, e degli altri che adesso ancora operano per scavare nelle sue importanti carte che sono al centro di una tradizione di studi e di una consapevolezza storica diramata e complessa. Insomma, Oriente e Occidente, Bisanzio o Roma, informale e astrazione, ma anche la bellezza di quelle luci di Venezia, deserta di inverno, che piacevano a Ruskin, ma anche a Thomas Mann e, certo, a Sergio Bettini del quale resta, in tutti noi, una dolce, critica memoria.

1. Il presente contributo è l'elaborazione del discorso pronunciato l'8 maggio 2012 in occasione della presentazione dei due volumi a cura di Michela Agazzi e Chiara Romanelli: S. Bettini, *L'inquieta navigazione della critica d'arte. Scritti inediti 1936-1977*, e *L'opera di Sergio Bettini*, Venezia, 2011.

2. *L'opera di Sergio Bettini*, Venezia.

3. Bettini, *L'inquieta navigazione*.

4. Fra i molti saggi ricordo: G. Lorenzoni, *In memoriam Sergio Bettini*, «Arte Veneta», 40, 1986, pp. 274-276; F. Bernabei e G. Lorenzoni (a cura di), *Tempus per se non est*, Giornata di studi per il decennale della scomparsa di Sergio Bettini (1905-1986), Accademia Galileiaiana di Scienze Lettere e Arti, Padova, 1996; E. Bordignon Favero, *Sergio Bettini: profilo di un'avventura critica*, introduzione in S. Bettini, *Il gotico internazionale*, Vicenza, 1996; E. Bordignon Favero, *Sergio Bettini. Docenza universitaria e attività museale*, Padova, 1997; A. Cavalletti, *Introduzione*, in S. Bettini, *Tempo e forma*, Macerata, 1996.

5. B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari, 1921 (1902).

6. B. Croce, *Breviario d'estetica*, Bari, 1912.

7. B. Croce, *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari, 1920.

8. *Notizie sulla operosità scientifica e sulla carriera didattica (curriculum) del prof. Sergio Bettini (1942)*, in Bettini, *L'inquieta navigazione*, pp. 27-47.

9. G.T. Rivoira, *Le origini dell'architettura lombarda e delle sue principali derivazioni nei paesi d'oltralpe*, Roma, 1901.

10. G.C. Argan, *Per Sergio Bettini*, «Arte Veneta», 29, 1975, pp. I-III.

11. G.C. Sciolla, *La scuola di Vienna e la critica d'arte in Italia agli inizi del XX secolo*, in *Akten des XXV Internationalen Kongress für Kunstgeschichte*, Atti del convegno (Vienna, 1983; Köln-Graz, 1984), Wien, 1983, pp. 65-81.

12. G. Valenzano, *Sergio Bettini e lo studio della storia dell'arte medievale all'Università di Padova*, in A.C. Quintavalle (a cura di), *Medioevo Arte e Storia*, Milano, 2008, pp. 461-464.

13. W. Dorigo, *Sergio Bettini: una lezione*, «Venezia Arti», 1, 1987, pp. 5-6.

14. F. Bernabei, *Sergio Bettini. Un maestro della storia dell'arte*, «Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze Lettere e Arti», 1987-88, pp. 65-95.

15. X. Barral i Altet, *Prolusione: Bettini, Riegl e Focillon*, in *L'opera di Sergio Bettini*, pp 21-39.

16. A. Riegl, *Spàtrömische Kunstindustrie nach der Funden im Osterreich*, Wien, 1901, trad. it., *Industria artistica tardo romana*, Firenze, 1953.

17. S. Bettini, *Introduzione*, in J. von Schlosser, *Sull'antica storiografia italiana dell'arte*, Vicenza, 1969, pp. 7-37.

18. A. Riegl, *Arte tardoromana*, Torino, 1959.

19. R. Bianchi Bandinelli, *Organicità e astrazione*, Milano, 1956.

20. G.C. Argan, *Gropius e la Bauhaus*, Torino, 1951.

21. H. Focillon, *La vie des Formes*, Parigi, 1934.

22. von Schlosser, *Sull'antica storiografia*.

23. F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Parigi, 1916.

24. Barral i Altet, *Prolusion*.

25. W. Dorigo, *Sergio Bettini e San Marco*, in *L'opera di Sergio Bettini*, pp. 127-137.

26. S. Bettini, *Questa pazzia dello zen*, testo dispense 1961-1962, ora in *L'inquieta navigazione*, pp. 125-145.

27. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*.

28. S. Bettini, *Osservazioni sull'opera di Pier Luigi Nervi*, in *L'inquieta navigazione*, pp. 103-109.

29. B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Torino, 1950.

30. S. Bettini, *Poetica del cinema*, in *L'inquieta navigazione*, pp. 161-187.

31. C.L. Ragghianti, *Cinema arte figurativa*, Torino, 1952.

32. R. Longhi, *Giudizio sul Duecento*, «Proporzioni», 2, 1948, pp. 5-54.

Claudia Barsanti

UNA RARA SCULTURA COSTANTINOPOLITANA DI EPOCA PALEOLOGA A MURANO[1]

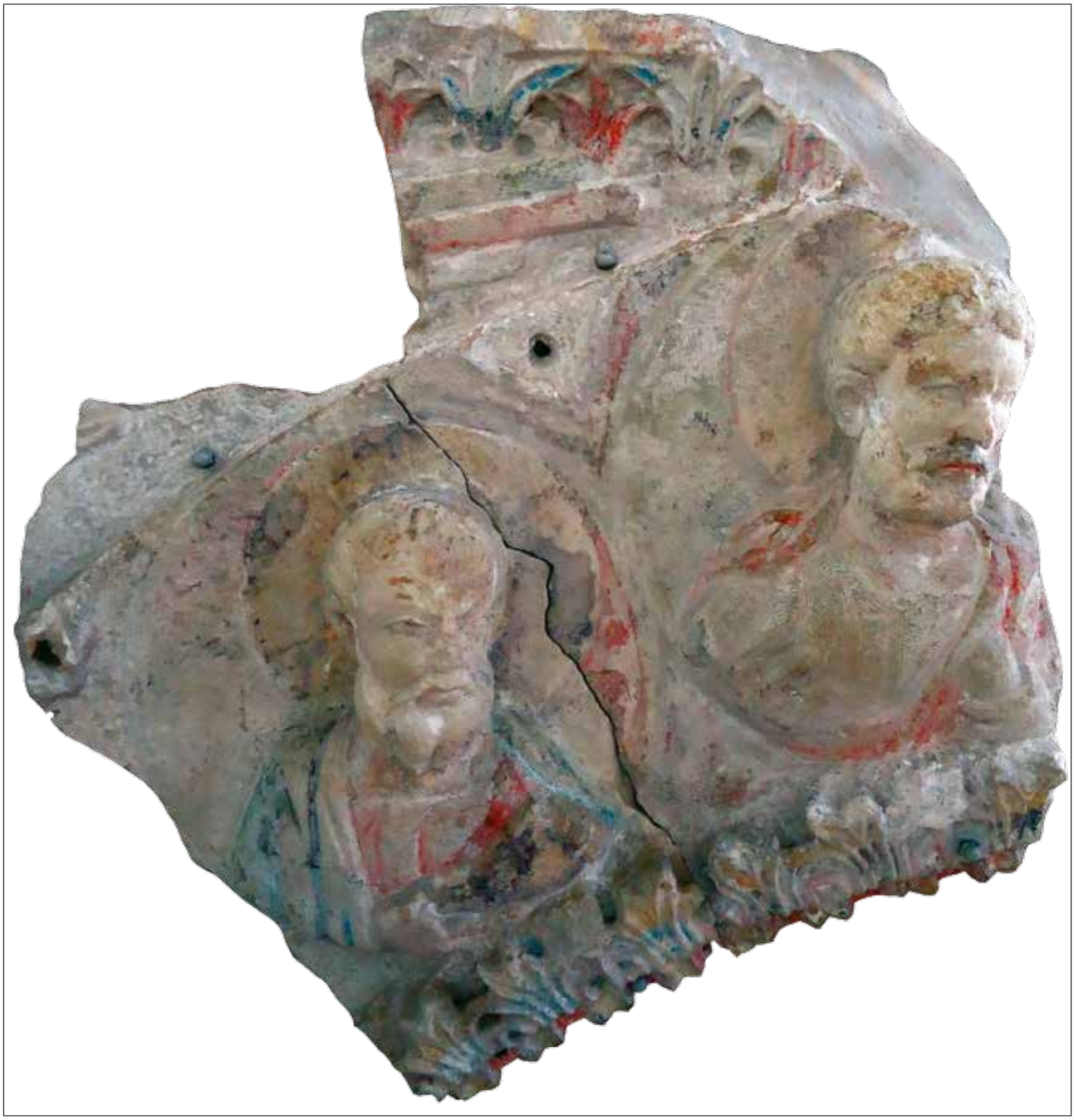
ABSTRACT. *It's possible to recognize in a fragmentary marble sculpture representing the busts of two Apostles, reused on the modern ambo in the basilica of SS. Maria and Donato at Murano, a rare Constantinopolitan work of Palaeologan age. Its careful workmanship appears very close to a group of sculptures in the Archaeological Museum of Istanbul, refined witnesses of that extraordinary cultural climate rightly named Palaeologan Renaissance. On the marble surface of the Murano fragment there are also many remains of polychromy that offer once again an opportunity to draw attention to this widespread technique in the late Byzantine sculpture.*

L'eterogenea collezione di sculture di epoca e manifattura diversa, che arricchisce la scenografica fabbrica della basilica dei Santi Maria e Donato a Murano,[2] comprende anche un certo numero di pezzi recuperati nel corso di restauri e indagini archeologiche condotte tra XIX e XX secolo all'interno e all'esterno dello storico complesso.[3] Due di quelle sculture sono state in tempi recenti utilizzate come decoro di un moderno ambone collocato *in cornu evangelii*, sui gradini del presbiterio.[4]

Sulla fronte del semplice mobile ligneo fanno bella mostra di sé un frammento di pluteo lapideo, di manifattura veneto-lagunare, databile all'VIII-IX secolo, e un notevole lacerto di archivolto figurato (fig. 1), di marmo, nel quale, è stata invece una sorpresa riconoscere un'opera riconducibile a manifattura costantinopolitana di epoca paleologa. Autorizzano a formulare questa ipotesi le strette analogie formali che avvicinano in modo davvero sorprendente le figure scolpite su questo frammento ad alcune sculture realizzate nella capitale bizantina tra la fine del XIII secolo e i primi anni del secolo seguente, tanto da pensare di attribuirne la fattura agli stessi artefici. Ciò conferisce al frammento di archivolto di Murano una connotazione del tutto particolare e, di conseguenza, recuperarne la conoscenza può assumere non poca importanza poiché in questa prospettiva esso rappresenterebbe una rara testimonianza di quell'ultima, crepuscolare, ma non meno vitale e creativa stagione dell'arte della capitale bizantina, che forse, non a torto, è stata chiamata rinascenza paleologa. Negli anni che seguono la riconquista di Costantinopoli, che per un sessantennio aveva sofferto l'occupazione latina, si assiste infatti, in pieno contrasto con il contesto politico, a un periodo di grande effervescenza culturale e a una straordinaria ripresa delle attività artistiche, che si manifesta anche, sul piano creativo, in un originale *revival* della scultura figurata per la quale vennero ripresi temi e soggetti di carattere sacro e profano ispirati alle forme di quella tradizione classica sempre presente nella cultura umanistica bizantina, rielaborandoli con nostalgiche inflessioni di sapore paleocristiano e con singolari contaminazioni che parrebbero piuttosto suggestionate dalla contemporanea arte gotica dell'Occidente latino.[5]

Entrambe le sculture in opera sul leggio dell'ambone della basilica dei Santi Maria e Donato sono state trovate durante gli importanti lavori, iniziati nel 1973 e portati a termine nel 1976, per consolidare le fondazioni e per proteggere l'interno dell'edificio dalle devastanti infiltrazioni delle alte maree.[6] In tale occasione si procedette al sezionamento e all'ardito distacco dell'intero pavimento (oltre 500 m^2),[7] datato da un'epigrafe al 1141,[8] dal quale furono rimossi vari elementi scultorei che erano stati riutilizzati capovolti,[9] tra i quali, anche il citato frammento di pluteo altomedievale;[10] vennero invece rinvenuti, allettati nel terriccio, sotto il pavimento della navata centrale, i frammenti dell'archivolto.[11] Tranne scarne menzioni,[12] la storia critica di questa scultura, che dopo il recupero era stata sistemata nella ottocentesca cappella di Santa Filomena, adiacente alla basilica, allestita come museo,[13] sembra esaurirsi nel 1995, con la sommaria scheda elaborata da Maurizia Vecchi per il suo catalogo delle sculture tardoromane e altomedievali di Murano.[14]

Grazie all'attuale collocazione, è stato possibile esaminare al meglio il lacerto marmoreo, con ogni probabilità marmo proconnesio, composto di due frammenti ricongiunti, perfettamente combacianti, sui quali sono scolpiti ad alto rilievo i busti, leggermente rivolti verso destra, di due personaggi maschili aureolati, con i volti ben caratterizzati nei tratti somatici, identificabili come apostoli, entrambi vestono tunica e mantello con pieghe e panneggi resi in modo alquanto sommario. Il più maturo, a sinistra, con ogni probabilità Giovanni, tiene tra le mani un volume chiuso, mentre l'altro, forse Pietro, leva la mano destra nel gesto della benedizione e stringe nella sinistra un rotolo.[15] Il primo ha il viso di forma allungata, con fronte alta e corrugata, ampiamente stempiata, sotto la quale sporgono le arcate sopracciliari e le grandi orbite oculari prive di pupilla; il naso, in parte fratturato, è sottolineato ai lati dalle pieghe di due rughe; l'orecchio destro è profondamente inciso; la bocca leggermente ripiegata è incorniciata dai baffi e dalle ciocche appena sgrossate della barba. Il viso dell'altro apostolo presenta invece tratti più marcati, zigomi larghi e accentuate bozze frontali, barba e



1. Murano, basilica dei Santi Maria e Donato, frammento di archivolto

capelli ricciuti; anch'egli ha il naso in parte fratturato messo in risalto da due profonde rughe laterali.

Entrambi i busti hanno come sfondo un ampio disco, quasi un alone, appena rilevato rispetto alla superficie della larga fascia semicircolare che emerge con breve risalto dal retrostante piano di fondo e sulla quale era forse dispiegata l'intera teoria dei dodici apostoli raffigurati ai lati del busto del Cristo Pantocratore. Lo spessore del frammento, che decresce dall'alto verso il basso, accentuava l'inclinazione e dunque il plastico aggetto delle figure disposte a raggiera attorno la luce dell'arco, il cui diametro raggiungeva con ogni probabilità i due metri.

Il tratto arcuato del bordo inferiore è decorato da una corona di palmette, accuratamente intagliate, con sette lobi solcati, di cui, gl'inferiori, si ripiegano a occhiello, creando zone d'ombra circolari; immediatamente sotto, sul margine dell'intradosso, è scolpito un motivo, decisamente singolare: una sorta di libera interpretazione del classico astragalo, formato da una serie di coppie di piccole sfere spaziate da un foro circolare praticato con il trapano.

Nella parte superiore del frammento resta un esiguo tratto della cornice di coronamento, appena inclinata in avanti, decorata da una serrata sequenza di palmette a tre e a cinque lobi solcati, con zone d'ombra circolari e triangolari. A sini-

2. Murano, basilica dei Santi Maria e Donato, particolare della superficie scultorea della testa dell'apostolo anziano

3. Murano, basilica dei Santi Maria e Donato, particolare della superficie scultorea della figura di apostolo più giovane

stra, nel breve spazio di risulta, con piano ribassato rispetto alla larga fascia semicircolare con i busti degli apostoli, si riconosce la parte terminale di tre lunghe piume appartenenti a un'ala dispiegata orizzontalmente, in parte sovrapposta al fregio di palmette, con tutta probabilità di una perduta figura angelica, della quale sopravvive anche un altro esiguo resto sul bordo irregolare del frammento.

In corrispondenza dei ridotti spazi triangolari tra i dischi/aloni, si notano due fori praticati in un momento non meglio precisabile, funzionali forse all'applicazione di elementi ornamentali, oppure, più plausibilmente, al suo seriore reimpiego. Altri due fori passanti sono stati più recentemente praticati sopra la larga fascia curvilinea per il fissaggio della scultura al retrostante pannello ligneo.

Le due figure superstiti sono state modellate con rapidi colpi di scalpello e, se pure sommariamente rifinita nei dettagli, la resa esecutiva appare di eccellente qualità, con ricercati effetti pittorici sull'incarnato dei volti, morbidamente chiaroscurati, vibranti, in sintonia con il contenuto *pathos* espresso dagli sguardi. La superficie dei volti non è levigata, anzi, a un esame più ravvicinato e con luce radente, appare ruvida, sulle gote, sulla fronte, sulla barba e sui capelli, si nota inoltre una fitta trama di striature, quasi graffiature, segni evidenti di lavorazione condotta a gradina (figg. 2-3). Nel sottili solchi vi sono particelle di gesso, con ogni probabilità destinato a spianare e a uniformare la superficie del marmo, in modo da creare un leggero strato preparatorio per una stesura pittorica di cui si conservano ancora diversi resti e che nulla vieterebbe di considerare avanzi di un'originaria policromia.[16] Tracce di pigmenti, di colore rosso, giallo, bruno e verde-azzurro, sono visibili sul fregio di palmette (alternatamene campite di rosso e di verde-azzurro) e sulla corona di palmette, sulle vesti, sui dischi/aloni, negli occhi e sul volume dell'apostolo anziano, sulle labbra e sulla barba dell'altro apostolo.

Questi avanzi costituiscono una testimonianza affatto trascurabile sull'impiego della policromia nella scultura bizantina, una pratica che parrebbe peraltro assai più diffusa di quanto sia stato finora pensato e che solo in tempi relativamente recenti sembra acquistare una sua più concreta fisionomia, stimolando sotto vari aspetti l'attenzione e le ricerche degli studiosi. Le indagini sull'uso del colore, quale elemento connotante in tutte le epoche, senza alcuna soluzione di continuità, la scultura bizantina, sia essa decorativa,[17] sia essa figurata,[18] sono state finora abbastanza sporadiche[19] e quasi esclusivamente interessate alle più smaglianti cromie della scultura *à champlevé*, una raffinata tecnica decorativa caratterizzata da incrostazioni di materiali – mastici, marmi e paste vitree – policromi.[20] Eppure, almeno per quanto riguarda l'impiego della policromia nella scultura ornamentale, non mancano importanti attestazioni lungo un percorso cronologico che, dal VI secolo – basti rammentare, limitatamente all'area costantinopolitana, i sontuosi arredi marmorei creati per il San Polieucto[21] e per la Santa Sofia giustinianea[22] – conduce all'epoca macedone – esemplificabile con il fastoso arredo della chiesa del monastero eretto da Costantino Lips nel 907[23] – proseguendo fino alle ultime prestigiose fondazioni dell'età paleologa, nelle quali, come vedremo, domina incon-

4. Istanbul, Museo Archeologico, frammento di rilievo con tracce residue di policromia (inv. 3934)

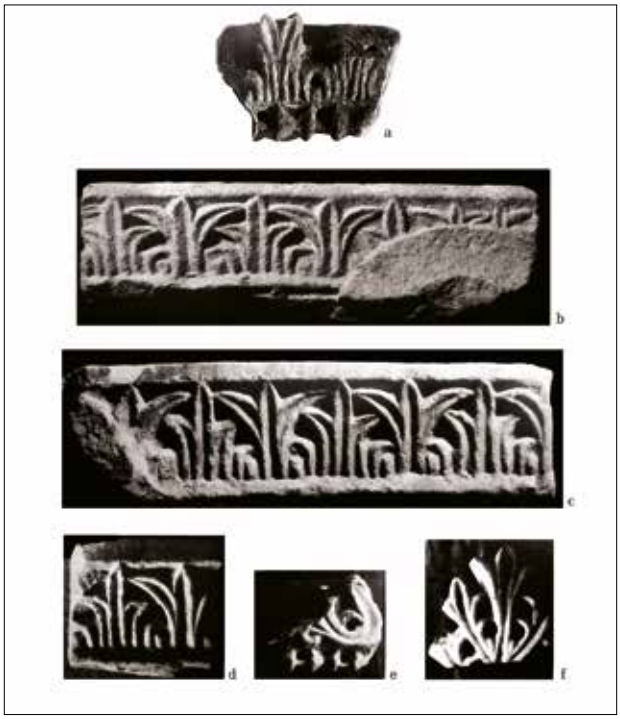
5. Mistra, Museo della Metropoli, icona *proskynetaria* con tracce di policromia e di incrostazioni (da Bakourou 2001)

trastato il gusto del colore. Svariate sono pure le attestazioni dell'uso della policromia, specie in epoca tarda, in altri centri bizantini, tra i quali, si segnalano in particolare, per l'area ellenica, le sculture di Tessalonica,[24] Arta[25] e Mistrà.[26]

Più rare sono invece le testimonianze superstiti relative alla scultura figurata, tra le quali si possono ricordare, sempre in ambito costantinopolitano, i frammenti di icone marmoree attribuite alla prima metà dell'XI secolo, rinvenuti nell'area dei Mangani, sui quali sono ancora evidenti le tracce residue dei pigmenti color porpora e azzurro[27] (fig. 4). Proviene dall'area dei Mangani anche l'icona di *San Pantaleimon* oggi a Vienna, la cui superficie marmorea conserva più estesi resti di policromia e doratura.[28] Solo labili tracce di pigmenti colorati sono stati invece individuate sul grande disco marmoreo con la figura di un imperatore, forse Giovanni II Comneno (1092-1118), ora a Washington, nella Dumbarton Oaks Collection.[29] Al di fuori di Costantinopoli può essere almeno menzionata l'elegante icona con la figura orante di Hosios David, datata al XIV secolo, esposta nel Museo della Cultura Bizantina di Tessalonica[30] e la piccola icona *proskynetaria* con la figura del Cristo seduto in trono, attribuita al maturo XIV secolo, oggi nel Museo di Mistra[31] (fig. 5); la policromia di entrambe le sculture era esaltata ed impreziosita con la tecnica *à champlevé*.

Un caso a sé, ma nel quale si riverbera in modo significativo la medesima sensibilità estetica per il colore, è poi quello di Venezia dove il fenomeno della policromia assunse proporzioni eclatanti,[32] sia negli arredi architettonici,[33] sia nei rilievi figurati. Basterà evocare le smaglianti dorature e le variegate cromie dei rilievi ornamentali e figurati in opera nelle facciate di San Marco,[34] come mostra il celebre «teler» di Gentile Bellini del 1496 (Venezia, Galleria dell'Accademia), con la processione del *Corpus Domini*, nel quale risaltano con evidenza le dorature e i fondi azzurri o rossi dei rilievi duecenteschi in facciata.[35] Malauguratamente l'esposizione agli agenti atmosferici, assieme a impropri trattamenti di pulitura cui sono stati sottoposti e a interventi conservativi non sempre opportuni, sono stati tutti fattori che hanno accelerato il degrado e la perdita di gran parte delle antiche cromie e dell'oro dei quali, in occasione dei moderni restauri, sono stati comunque accertati molti residui, più volte ripresi e rinnovati, rivelando, sotto tale prospettiva, una significativa e ininterrotta predilezione per il colore.[36]

Tranne le indagini conoscitive sulle policromie e le dorature condotte sull'arredo plastico della basilica marciana, poche altre sono state le ricerche di carattere scientifico-archeometrico sui materiali impiegati per i pigmenti della tavolozza cromatica[37] e, soprattutto, sui metodi di applicazione della policromatura sulla superficie marmorea, con procedimenti[38] che, comunque, in ambito bizantino non parrebbero troppo diversi rispetto alle tecniche sperimentate in epoca greco-romana.[39] Certo la documentazione di cui possiamo disporre è ancora lacunosa, specie, come si è detto, per la scultura figurata, ma potrebbe comunque rivelarsi proficuo approfondirne in modo sistematico lo studio, avventurandosi in questo campo d'indagine non ancora adeguatamente esplorato, per porre la giusta attenzione sul fascinoso mondo del «colore bizantino».[40]



6. Murano, Museo Vetrario, frammenti marmorei recuperati in momenti diversi nell'area della basilica dei Santi Maria e Donato (da Vecchi 1995)

7. Murano, Museo Vetrario, cosiddetto Arco Manin, particolare

Non è nota la storia dell'archivolto prima del suo ritrovamento, s'ignora quando e in che condizioni, integro o se già in uno stato frammentario, giunse a Murano, così come non sappiamo quando venne smontato e rimosso dal posto, altrettanto sconosciuto, dove era stato sistemato prima di finire sepolto sotto il pavimento della basilica dei Santi Maria e Donato (fig. 7). È tuttavia assai probabile che fu eventualmente questo spostamento a causarne dei danni e a favore di tale ipotesi si possono ricordare alcuni frammenti erratici, tra cui un piccolo lacerto, a suo tempo conservato nella piccola sala-museo adiacente la basilica, senza esitazione identificabile come resto della corona di palmette con il sottostante, singolare astragalo che erano scolpiti, come si è visto, sul bordo curvilineo dell'archivolto[41] (fig. 6a). Nel deposito del Museo Vetrario di Murano si trovano invece altri due piccoli segmenti di cornice marmorea, decorati con un fregio di palmette in tutto e per tutto simile, anche dal punto di vista dimensionale, al fregio di coronamento dell'archivolto; uno dei frammenti conservava peraltro tracce di colore turchese[42] (figg. 8b-c). Nell'atrio dello stesso museo si può segnalare anche un altro elemento forse collegabile all'archivolto in questione. Il singolare assemblaggio di frammenti marmorei, provenienti dai restauri ottocenteschi della basilica dei Santi Maria e Donato, murati a ornamento dell'arco di accesso alla corte, il cosiddetto «arco Manin»,[43] comprende anche un piccolo busto maschile (?) collocato, al sommo, tra vari segmenti di cornice decorati da un motivo a dentelli abbinato a una sorta di astragalo in tutto e per tutto simile a quello dell'archivolto in questione[44]. Malgrado il cattivo stato di conservazione, più di un dettaglio lascerebbe in effetti spazio alla seducente ipotesi di riconoscere nel piccolo busto un altro «personaggio», apostolo oppure Cristo, che faceva forse parte della più ampia teoria di figure scolpite sull'archivolto.

Potrebbero essere congrui al decoro dell'archivolto anche altri esigui lacerti marmorei più recentemente recuperati nel corso delle indagini archeologiche condotte tra il 1983 e il 1986 nell'area antistante la facciata della basilica,[45] tra i quali, un piccolo frammento di cornice con un fregio di palmette, analogo ai precedenti, di spessore appena decrescente dall'alto verso il basso, quindi con leggera inclinatura simile a quella dell'archivolto; sulla superficie vi erano anche tracce di pigmenti rosso, blu e dorato;[46] gli altri frammenti sono per lo più modesti resti di elementi vegetali, la cui morfologia parrebbe in tutto e per tutto simile a quella delle palmette della corona che incorniciava l'archivolto[47] (figg. 6d-e).

Tenendo conto del luogo di ritrovamento di questi materiali, l'area del sagrato, là dove sorgeva l'antico battistero,[48] demolito nel 1719 per volere del vescovo Marco Giustiniani, potremmo anche immaginare che l'archivolto si trovasse proprio nel battistero, da dove sarebbe stato rimosso al momento dell'atterramento dello storico edificio, assieme ad altri marmi che furono dispersi, venduti oppure variamente utilizzati nel contestuale restauro della basilica e del campanile.[49]

Ovviamente siamo nel campo delle ipotesi, peraltro non suffragate da oggettivi dati documentari, e quindi qualsiasi ulteriore precisazione sembrerebbe più che imprudente. Restano pertanto oscure le circostanze dell'arrivo nella laguna veneta dell'archivolto e anche le vicende del suo «soggiorno» in ambito muranese, fino alla sua sepoltura, avvenuta forse proprio durante gli stravolgimenti determinati dai lavori promossi dal vescovo Giustiniani.

Durante il suo lungo episcopato, Marco Giustiniani si fece infatti promotore di estesi e devastanti interventi nella basilica dei Santi Maria e Donato per rimodernarne l'aspetto architettonico e l'arredo, adeguandolo alle contempora-

8. Istanbul, Museo Archeologico, frammento di archivolto di arcosolio (inv. 928)

9. Istanbul, Museo Archeologico, frammento di archivolto di arcosolio (inv. 84.26)

10. Istanbul, Museo Archeologico, frammento di archivolto di arcosolio (inv. 937) (da Belting 1972)

11. Istanbul, Museo Archeologico, frammento di archivolto di arcosolio (inv. 4273) (da Belting 1972)

nee mode barocche. Venne tra l'altro radicalmente rinnovata l'area presbiteriale, eliminando la primitiva recinzione, demolendo l'altare e rialzando il pavimento di tre gradini. Parte dei materiali «dismessi» fu sepolta sotto il pavimento, da dove furono in parte riesumati nel corso di restauri del 1866-1868, mentre altri furono recuperati in seguito, durante i ricordati lavori degli anni 1973-1979. In tale occasione si ritrovarono anche tre frammenti del pavimento in *opus sectile* dell'area presbiteriale che era stato rimosso e dove venne ricollocato nel 1695, per essere poi definitivamente tolto per lasciare posto alla tomba del vescovo Giustiniani morto nel 1735.[50] Nel corso dei restauri ottocenteschi, volti pure, ma con risultati talora discutibili, al recupero della *facies* medievale del monumento,[51] si trovarono altri «antichi avanzi», ripristinando i «fori bisantini», che erano stati appunto tamponati alla fine del XVII secolo, tra cui, come scrive lo Zanetti, che fu testimone di quei lavori: «molti pezzi di marmo greco con decorazioni bizantine e con dorature poste sovra con tinte apparecchiate a bella posta di svariati colori».[52] In quegli stessi anni vennero ispezionate, sollevandole, anche alcune delle sedici grandi lastre di marmo «greco» in opera nel pavimento, due delle quali risultarono scolpite sul rovescio.[53] Non va tuttavia esclusa l'eventualità che il «seppellimento» dei frammenti dell'archivolto possa essere avvenuto in altri momenti, forse ogni qual volta si procedette al sollevamento di una delle lastre del pavimento per una inumazione, tra l'altro piuttosto numerose soprattutto nel corso del XVIII secolo.[54]

Per quanto riguarda la provenienza dell'archivolto, apparirebbe invece, come vedremo, non infondata l'ipotesi di ricondurne la manifattura alla capitale bizantina, inquadrandola nell'ambito della produzione scultorea costantinopoli-

12. Istanbul, Kariye Müzesi, l'arcosolio funerario di Michele Tornikes

13. Istanbul, Kariye Müzesi, l'arcosolio funerario di Teodoro Metochite

14. Istanbul, Kariye Müzesi, coronamento dell'incorniciatura dell'icona *proskynetaria*

tana della prima età paleologa. E a sostegno di tale ipotesi interviene, eliminando eventuali dubbi, una serie di raffronti i quali potranno anche darci un'idea della funzione e del suo aspetto, fornendoci nel contempo l'occasione di rivisitare alcune tra le più significative opere create a contatto di quella dinamica temperie artistica che come si è detto è stata denominata rinascenza paleologa.

È soprattutto la ricca collezione di sculture del Museo Archeologico di Istanbul a offrire i più interessanti confronti per il frammento di archivolto della basilica dei Santi Maria e Donato di Murano, tra cui un piccolo gruppo di archivolti marmorei di epoca paleologa, prevalentemente destinati a incorniciare la fronte di un arcosolio funerario.

Tra di essi si segnala in particolare, per le strette affinità iconografiche, ravvisabili nella composizione delle figure, l'archivolto inv. 928 (fig. 8), di cui resta poco meno della metà destra, datato alla prima metà del XIV secolo. Intorno al bordo curvilineo, come nell'archivolto di Murano, si dispongono «a raggiera», scolpiti ad altorilievo, con discreto risalto dal fondo, i busti di tre apostoli barbati ed aureolati, con tunica e mantello. Nel sovrastante spazio di risulta angolare si staglia una figura angelica, a mezzo busto, con le ampie ali dispiegate; indossa una tunica dalle lunghe maniche e un mantello panneggiato sulla spalla sinistra e con un lembo svolazzante. L'angelo è rappresentato in posizione quasi frontale, con la mano destra sollevata all'altezza del petto e con il palmo rivolto in avanti, mentre la sinistra sorregge una sfera.[55]

Parimenti significativi sono altri tre archivolti (inv. 937, inv. 4273, inv. 84.26), anch'essi in condizioni frammentarie, la cui datazione è stata circoscritta tra la fine del XIII e la prima metà del XIV secolo. Tutti e tre sono decorati con figure angeliche dalle ali dispiegate che, in coppia, ne campivano specularmene gli angoli di risulta. Solo uno di essi (inv. 84.26), trovato più di recente nel quartiere costantinopolitano di Kayışdağ[56] (fig. 9), è oggi esposto, assieme al precedente (inv. 928), nella sezione dedicata alla città di Costantinopoli e al suo *hinterland*. Degli altri due pezzi (figg. 10-11), attualmente nei depositi dello stesso Museo, seppur ritrovati in area costantinopolitana se ne ignora l'esatta provenienza.

A differenza dell'archivolto inv. 928, decorato lungo i bordi da un motivo a treccia,[57] gli altri tre esemplari presentano una decorazione particolarmente elaborata e molto accurata nella lavorazione, apprezzabile soprattutto nell'elegante corona di stilizzate foglie di acanto che ne incornicia la curvatura dell'arco. La morfologia delle grandi foglie viene riprodotta nella forma tradizionale, vale a dire, con lobi simmetrici con tre o più terminazioni profondamente solcate, e le quali si concludono con il lobo sommitale appena ripiegato. La sagoma delle foglie è ritagliata con

15. Istanbul, Kariye Müzesi, le imposte in opera nella finestra meridionale del *naos* con il nome e i titoli di Teodoro Metochite

estrema precisione e regolarità, specie nelle spaziature dove i lobi si ricongiungono creando articolate zone d'ombra di grande effetto ornamentale. Le foglie appaiono fortemente irrigidite e simmetrizzate, con una consistenza e una resa di effetto quasi metallico, stilemi che caratterizzano, come vedremo, anche i fregi di foglie di acanto scolpite sui superbi arcosolii nel *parekklesion* funerario della chiesa del monastero di Chora.

Non meno raffinati sono altri dettagli decorativi dei tre archivolti del Museo Archeologico, come il fregio di fogliette oblique con lobi finemente dentellati scolpito sotto la corona di foglie di acanto, sul bordo curvilineo dell'esemplare inv. 4273[58] (fig. 11), motivo presente anche sul frammento inv. 84.26, dove è tuttavia compreso tra una fila di dentelli e una classica fusarola; mentre sul terzo frammento, inv. 937 (fig. 10), sul bordo arcuato è ritagliata una fila di dentelli abbinata a un singolare fregio che si articola in una sequenza di ibridi calici vegetali addorsati e intercalati da coppie di anelli.[59] Solo quest'ultimo archivolto presenta una cornice che, al pari di quello di Murano, è decorata da un fregio di palmette.

È questo un ornato assai banale che venne largamente utilizzato, declinato in forme più o meno complesse, in tutta la produzione scultorea di epoca medio e tardo bizantina; assai numerose sono le sue attestazioni, nell'ambito di un arco cronologico che si estende dall'età tardo macedone a quella comnena, fino all'epoca paleologa. Limitatamente all'area costantinopolitana si possono segnalare: le cornici di epoca comnena in opera nella grande chiesa del monastero della Pammakaristos, sulle quali vi sono peraltro ancora visibili tracce residue di policromia e quelle nella Kalenderhane Camii, mentre per l'età paleologa ricordo in particolare le sculture della chiesa del monastero di Chora,[60] dove il fregio di palmette si presenta in una redazione ben confrontabile con la nostra.[61]

Per ciò che riguarda in particolare le figure angeliche solo quella scolpita sull'arcosolio inv. 4273 (fig. 11) ha preservato integro il suo bel viso di forma tondeggiante. L'angelo dell'archivolto inv. 84.26 (fig. 9) è invece privo del volto, con tutta probabilità fratturato accidentalmente, mentre quello dell'archivolto inv. 937 (fig. 10) ha il viso abraso, forse sfigurato intenzionalmente. Pure la superficie del volto, incorniciato da lunghe chiome, dell'angelo scolpito sull'archivolto inv. 928 mostra alcune leggere mutilazioni (fig. 8). Sono stati del resto scalpellati in modo sistematico volti e mani degli angeli,

16. Istanbul, Kariye Müzesi: piccolo capitello imposta (da *Kariye* 2007).

del Cristo e di gran parte delle figure di santi scolpite sugli arredi marmorei creati nei primi decenni del XIV secolo, per la chiesa del monastero di Chora (oggi Kariye Müzesi), tra i quali, i già ricordati archivolti marmorei in opera sulla fronte di due arcosolii nel *parekklesion* funerario.

L'archivolto che incornicia la nicchia dell'arcosolio meridionale (fig. 12), coronato da un'iscrizione, contenente un lungo epitaffio, composto quasi certamente da Manuele Philes, poeta alla corte di Andronico II Paleologo (1282-1332),[62] custodiva il sepolcro di Michele Tornikes, morto intorno al 1328. Negli angoli di risulta dell'archivolto incorniciato da un fregio di palmette stilizzate sono scolpiti ad alto rilievo i busti di due figure angeliche con ali dispiegate che si stagliano sul fondo campito da racemi vegetali. Al sommo risalta la figura del Cristo Pantocratore benedicente. La luce dell'arco presenta una corona di schematiche foglie di acanto e un toro sul quale è ritagliato un fregio di fogliette oblique. L'altro archivolto, sulla fronte dell'arcosolio nella opposta parete settentrionale del *parekklesion*, caratterizzato da un'analoga struttura decorativa (fig. 13), era con tutta probabilità destinato ad ospitare il

17. Istanbul, *parekklesion* funerario della Theotokos Pammakaristos (Fethyie Camii), cornice alla base della cupola

18. Istanbul, *parekklesion* funerario della Theotokos Pammakaristos (Fethyie Camii), capitello-imposta con trofei di cornucopie

sepolcro di Teodoro Metochite, morto nel 1332,[63] il cui nome è appunto legato all'esteso restauro della chiesa del monastero di Chora. Entrambi gli arcosolii esemplificano al meglio la tipologia architettonica dei monumenti funebri costantinopolitani di epoca medio e tardo bizantina, con la tomba inserita all'interno di una nicchia sormontata da un arco a tutto sesto e con la fronte incorniciata appunto da un archivolto marmoreo,[64] decorato con temi figurati,[65] oppure con semplici ornati vegetali,[66] talora arricchiti dal simbolo della croce, come nel caso di un forse meno noto frammento di archivolto da Ahırkapı (inv. 2789), attribuito anch'esso al XII-XIII secolo,[67] oppure da un monogramma, come il frammento (inv. 2771), assai vicino stilisticamente al precedente, trovato nello scavo dell'edificio anonimo in prossimità della punta del Serraglio, sul quale risalta appunto, tra stilizzati tralci di edera, un serto contenente un monogramma.[68] È d'altronde assai probabile che la maggior parte degli archivolti avesse una finitura policroma e dorature, oppure fosse impreziosita con incrostazioni di marmi, paste vitree o mastici colorati,[69] come appunto gli archivolti del *parekklesion* di Chora.

Sulla superficie marmorea di entrambi restano infatti estese tracce di un leggero strato di gesso con ampi residui di pigmentazioni, azzurra nello sfondo e gialla, forse in origine in tutto o in parte dorata, sui panneggi delle figure angeliche e sulla veste del Cristo, sui fregi di palmette, sulla corona di foglie di acanto e sui sinuosi tralci vegetali che si distendono sul piano di fondo (cfr. figg. 12-13). Dall'esame della superficie scolpita, caratterizzata da una lavorazione piuttosto asciutta e con frequenti grafismi e solcature, evidenti soprattutto nella resa dei panneggi, si ha quasi l'impressione che la trattazione del modellato fosse stata deliberatamente subordinata all'aspetto finale, corretto appunto da uno strato di colore che poteva dunque assolvere una duplice funzione, sia correttiva sia decorativa.[70] Ne sortiva un effetto di sfarzosa policromia che ben testimonia, assieme ad altri elementi superstiti del decoro architettonico e liturgico dell'edificio, rinnovato nei primi decenni del XIV secolo dal munifico Teodoro Metochite, un esuberante gusto per il colore.

19. Istanbul, Museo Archeologico, frammento di architrave con busto imberbe dalla chiesa del monastero della Theotokos Pammakaristos (Fethyie Camii) (inv. 71.148)

Nella chiesa di Chora la policromia sembra dominare ovunque, coinvolgendo ed esaltando tutte le componenti dell'arredo architettonico: i preziosi rivestimenti marmorei pavimentali e parietali,[71] le rutilanti superfici mosaicate, le raffinate stesure pittoriche[72] ed anche gli elementi marmorei.

Il *templon*, di cui resta unicamente l'elaborata incorniciatura dell'icona *proskynetaria* della Vergine Hodegitria, era infatti policromo[73] (fig. 14); policroma era pure la cornice decorata da un fregio di palmette in opera nel *naos*, forse riconducibile alla fase comnena dell'edificio; era dipinta anche una serie di elementi architettonici privi di decoro scolpito: le imposte in opera nelle finestre, sulle quali sono ancora campiti in oro su fondo azzurro croci fiorite assieme al nome e ai titoli di Metochite[74] (fig. 15); le lisce cornici marcapiano e quelle alle basi delle cupole,[75] sulle quali restano purtroppo solo labili tracce di un raffinato motivo con elementi cuoriformi contenenti fiori pentalobati, campiti in oro su fondo verde oppure porpora;[76] presentavano un decoro dello stesso genere anche le ormai disperse travi lignee.[77] Conservano vistose tracce di policromia pure alcuni elementi scultorei di spoglio, di V-VI secolo, riutilizzati nell'edificio paleologo. Si tratta dell'architrave decorato con un sinuoso tralcio, varie specie di uccelli e cesti di frutta, in opera nella porta centrale del *naos*[78] e la coppia di capitelli corinzi, del tipo «a lira», reimpiegati sulle colonne del *tribelon* che inquadrano il varco d'accesso al *parekklesion*,[79] la cui policromia venne applicata con una tecnica ben esemplificata da un piccolo capitello di epoca paleologa recuperato nell'area absidale dello stesso *parekklesion*; la superficie scolpita; come nelle precedenti sculture, è infatti ricoperta da un leggero strato gessoso di preparazione sul quale sono state poi distese le campiture policrome e la doratura[80] (fig. 16).

Questa spiccata predilezione per il colore[81] caratterizzava del resto anche l'arredo del *parekklesion* funerario costruito intorno al 1310, da Marta Glabas in memoria del marito Michele, a ridosso del lato sud della chiesa del monastero, di fondazione comnena, dedicato alla Theotokos Pammakaristos.[82]

Del ricco arredo marmoreo del piccolo edificio, depauperato nel tempo, restano la liscia cornice marcapiano, sulla quale si legge ancora parte dei versi di una iscrizione, campiti in oro su fondo azzurro, che si dispiega sulle pareti del piccolo sacello assieme al sottostante fregio policromo con motivi araldici realizzato con la tecnica a *champlevé*;[83] non sono migliori le condizioni della policromia sul fregio di orbicoli annodati contenenti croci, palmette e rosette, scolpito a bassorilievo sulla cornice alla base della cupola[84] (fig. 17).

20. Istanbul, Museo Archeologico, capitello con figure di apostoli dalla chiesa del monastero della Theotokos Pammakaristos (Fethyie Camii) (inv. 71.147)

21. Istanbul, Museo Archeologico, archivolto dal monastero di Costantino Lips (Fenari Isa Camii) (inv. 4570)

22. Istanbul, Museo Archeologico, archivolto dal monastero di Costantino Lips (Fenari Isa Camii), particolare dell'apostolo Giovanni (?) e dell'apostolo Andrea

23. Istanbul, Museo Archeologico, archivolto dal monastero di Costantino Lips (Fenari Isa Camii), particolare dell'apostolo Filippo (?)

24. Istanbul, Museo Archeologico, frammento di rilievo con figura angelica (inv, 2242) (da Firatli 1990).

L'ambiente della cappella, alterato in epoca turca, conserva parte del pavimento marmoreo[85] e solo la coppia di colonne sul lato sud, forse di spoglio, come sembrerebbero pure i relativi capitelli, probabilmente di XI secolo, l'uno decorato con stilizzate foglie di acanto, l'altro con trofei di cornucopie e racemi vegetali (fig. 18), entrambi con resti di doratura sulla superficie scolpita e tracce di colore azzurro nel fondo.[86]

È assai probabile che contemporaneamente alla costruzione della cappella funeraria si rinnovò anche l'arredo liturgico dell'adiacente grande chiesa del complesso monastico dedicato alla Theotokos Pammakaristos, che fino al 1586, anno in cui venne trasformata in moschea (Fethiye Camii), rimase sede del patriarcato costantinopolitano. In occasione delle indagini condotte nel 1961, nel nartece e nella cisterna sotterranea, vennero trovate due sculture datate appunto ai primi anni del XIV secolo.

Dal nartece proviene un blocco di marmo, forse il frammento di un più ampio epistilio di *templon*, oggi esposto al Museo Archeologico d'Istanbul, sul quale è scolpito ad alto rilievo il busto di un giovane imberbe e molto stempiato[87] (fig. 19).

Identificato sia come Cristo, sia invece, più verosimilmente, come apostolo, forse Tommaso o Filippo, la figura, con la destra levata nel gesto della benedizione e con un rotolo nella sinistra, ha come sfondo un clipeo circolare leggermente concavo, bordato da un motivo «a corda», una soluzione compositiva in parte simile a quella del frammento di Murano.

L'incarnato del volto, con grandi occhi, privi di iride e pupille, appare liscio, diversamente dalla superficie ruvida dei capelli che mostra tracce di scalpello. In prossimità del tratto grezzo del blocco, destinato forse ad essere inserito nella muratura, immediatamente a destra del clipeo vi erano labili resti di gesso dipinto; è dunque assai probabile che la superficie scultorea fosse tutta, o in parte, ravvivata da un trattamento policromo. In tal caso, per conservare l'aspetto naturale dell'incarnato del volto, che appare, come si è detto, levigato, potrebbe essere stato utilizzato un delicato strato di colore, forse leggermente ambrato, disteso direttamente sul marmo tanto da far trasparire l'applicazione che, al termine, era con ogni probabilità lucidata a cera, ottenendo un effetto quasi eburneo.[88]

Nell'ambito della cisterna sottostante la chiesa venne invece recuperato un capitello marmoreo di forma cubica (fig. 20), sul quale sono modellati ad alto rilievo i busti di tre apostoli, tutti rivolti in modo più o meno accentuato verso destra, separati da un ramo vegetale scolpito sugli spigoli; il quarto lato non è decorato.[89] Le modeste dimensioni del capitello, alto 30 cm, ne hanno suggerito una funzione collegata sia ad un'iconostasi, sia ad un ciborio, sia ad un arcosolio, sia piuttosto all'incorniciatura di un *proskyneterion*. La struttura decorativa lo avvicina ad altri due esemplari, di analoghe dimensioni, decorati con i busti di santi militari, l'uno conservato nel Museo Archeologico d'Istanbul,[90] mentre l'altro, verosimilmente proveniente anch'esso da Istanbul, si trova a Parigi, nel Musée du Moyen Ages-Thermes et Hôtel de Cluny;[91] rientrano nella medesima categoria di sculture anche le mensole con busti di santi, in opera nella chiesa del monastero di Chora.[92]

Soffermando l'attenzione sulla superficie scolpita del capitello della Pammakaristos, anch'esso esposto nel Museo Archeologico di Istanbul, si ha quasi l'impressione che al suo artefice poco interessasse rifinirla e levigarla, preferendo piuttosto, come nel caso delle figure dell'archivolto di Murano, uno stato d'incompiutezza, lasciando anche i segni dello scalpello, ben visibili sia sul piano di fondo e sulle aureole, sia pure sulle figure. L'artefice rivela tuttavia non poca maestria nel modellato, che appare ricco di morbidi effetti plastici e chiaroscurali, messi in risalto anche dal contrasto tra la superficie liscia, comunque non levigata, dell'incarnato dei volti e la superficie opaca, scabra, delle chiome e delle barbe. Pur non disponendo d'indizi al riguardo, non escluderei che la superficie del capitello fosse in tutto o in parte rifinita con la policromia.

Non può inoltre non stupire la grande sensibilità dell'artefice di questo capitello che ha saputo infondere nei volti, ben caratterizzati nei tratti individuali, una espressione di drammatica intensità e, vorrei soggiungere, anche una straordinaria umanità, tra l'altro sorprendentemente in sintonia con quella che pervade anche i volti degli apostoli del frammento di Murano. Diversamente, le figure dei santi militari scolpite sui già ricordati capitelli del Museo di Cluny e del Museo Archeologico d'Istanbul, come pure quelle superstiti che decorano le mensole della chiesa di Chora, appaiono alquanto irrigidite, con espressioni distaccate, algide, quasi del tutto prive di *pathos* emotivo.

La diversa mimica espressiva dei volti delle due figure dell'archivolto di Murano e che distingue anche quelle del capitello della Pammakaristos viene resa in modo davvero straordinario. Il volto dell'apostolo più giovane, forse Pietro, si mostra infatti quasi corrucciato, mentre uno stato d'animo più pacato sembra addolcire i lineamenti dell'apostolo a sinistra, forse Giovanni; il terzo apostolo, forse Matteo, ha invece un'espressione severa, quasi altera. Stilemi evidentemente ispirati a una concezione della figura umana che risale all'antico, permeata tuttavia da istanze che in modo suggestivo richiamano non tanto le formule iconografiche di tradizione ellenistica, quanto piuttosto le vibranti opere di epoca teodosiana[93] ed anche, sorprendentemente, certi stilemi che parrebbero diversamente ispirati alle contemporanee esperienze gotiche occidentali.[94]

Tra le opere che fanno parte della «galleria» di sculture figurate create a Costantinopoli in età paleologa sono principalmente i busti degli apostoli scolpiti sul frammentario archivolto del Monastero di Costantino Lips (Fenari Isa Camii)[95] (fig. 21) a condividere lo stile delle sculture della Pammakaristos ed anche quello dell'archivolto di Murano.

Le superstiti figure di questo grande archivolto, che può essere motivatamente considerato un vero e proprio capolavoro della plastica bizantina di età paleologa, e, vorrei soggiungere, non solo di quella, sono state infatti modellate con

26. Istanbul, Museo Archeologico, frammento di rilievo con figura di apostolo dalla Odalar Camii (inv, 4863) (da Belting 1972)

27. Berlino, Staatliche Museen, frammento con figura di apostolo (da Effenberger, Severin 1992)

la medesima sensibilità formale. L'intensa emotività espressa dai grandi occhi delle figure viene peraltro accentuata dalle ampie orbite dilatate ad effetto con solcature, come si nota in particolare sui volti dei giovani apostoli imberbi, il primo, in basso, a sinistra, forse Giovanni (fig. 22) e l'altro, sull'opposta estremità destra, forse Tommaso o Filippo (fig. 23); quest'ultimo è stato più volte, e non a torto, avvicinato alla figura giovanile scolpita sul già ricordato frammento di architrave della Pammakaristos.[96]

La resa di gusto pittorico, anche in questo caso, viene messa in risalto dal contrasto tra le superfici lisce dei volti e le superfici lasciate ruvide e dunque opache, della massa dei capelli o delle barbe, ben evidente nella testa del giovane apostolo a sinistra, ed ancor più nella splendida testa dell'apostolo sovrastante, forse Andrea, il cui volto sembra pervaso da un sentimento di intenso, doloroso distacco[97] (cfr. fig. 22).

Entrambe queste figure mostrano i segni di lavorazione, condotta in fase di rifinitura con uno scalpello a pettine o con una gradina, i cui denti hanno lasciato in superficie una trama di sottili solcature parallele, soprattutto sulle ciocche dei capelli, sulla barba e sulle aureole.[98] Ancora una volta si potrebbe pensare che l'archivolto fosse in origine impreziosito da una finitura policroma.

A un esame più ravvicinato anche altre contemporanee sculture costantinopolitane, che condividono i medesimi stilemi formali, appaiono non finite o, per lo più, caratterizzate da una lavorazione rapida e sommaria, come, ad esempio, le figure di apostoli scolpite sul già ricordato frammento di archivolto funerario del Museo Archeologico (inv. 928), di fattura comunque assai poco raffinata (cfr. fig. 8). Più evidenti sono invece i segni di lavorazione su un frammento di lastra, nello stesso Museo, con una figura angelica, che si stagliava, proprio come i busti del frammento di Murano, sullo sfondo di un ampio alone circolare[99] (fig. 24), ed anche sulla figura di apostolo scolpita su un frammento proveniente dalla Odalar Camii, ugualmente conservato nel Museo Archeologico di Istanbul[100] (fig. 25), che appare tra l'altro assai vicino, sia dal punto di vista iconografico, sia sotto il profilo formale, alla figura dell'apostolo maturo dell'archivolto di Murano. Analoghi segni di lavorazione si distinguono pure sulla superficie di un altro frammento marmoreo, forse di archivolto, con una piccola testa di santo o di apostolo (fig. 26), oggi nei Musei di Berlino, ma proveniente da Costantinopoli.[101] Questa scultura presenta alcuni caratteri in comune con i nostri apostoli, come il taglio degli occhi, leggermente allungati verso le tempie, e l'ampia arcata sopracciliare simili a quelli dell'apostolo maturo, mentre la capigliatura ad onde concentriche sulla fronte corrugata è grosso modo assimilabile a quella dell'altro apostolo.

Da questo quadro rapidamente delineato, risaltano in modo evidente innegabili affinità formali, iconografiche e stilistiche, che permettono di accostare l'erratico frammento di archivolto di Murano ad alcune tra le più emblematiche testimonianze della produzione scultorea costantinopolitana create tra la fine del XIII e i primi decenni del secolo seguente, in particolare il capitello figurato della Pammakaristos e l'archivolto dal complesso di Costantino Lips, sostanziando

l'ipotesi qui suggerita di ricondurne la fattura e dunque la provenienza proprio a quel *milieu* artistico. Il frammento in questione ben rispecchia i caratteri dell'epoca in cui furono realizzate quelle sculture, un'età viva, ricca di fermenti culturali che alimentarono un raffinato gusto estetico e un rinnovato modo di sentire la figura, con uno stile pervaso anche da densi e nostalgici interessi umanistici.

Nel proporre questa ipotesi non si è tuttavia trascurato un confronto con il complesso di sculture veneziane di XII-XIII secolo, che sono state del resto più volte riguardate come preziosi tasselli documentari, utili a colmare le molte lacune del percorso evolutivo della scultura costantinopolitana.[102] Ma dal confronto, specie tra i rilievi delle sopraporte dei portali della facciata della basilica di San Marco[103] e l'archivolto di Murano, al di là delle consonanze iconografiche, sono emerse più diversità che affinità formali.

1. Desidero esprimere la mia gratitudine al Patriarcato di Venezia che mi ha concesso l'autorizzazione relativa allo studio e alla riproduzione della scultura in questione. Un grazie speciale al sig. Gianluigi Bertola e alla parrocchia dei Santi Maria e Donato per la cordiale e generosa disponibilità con cui hanno agevolato i miei sopralluoghi a Murano. Mi è inoltre gradito ricordare per la loro amichevole collaborazione Michela Agazzi, Andrea Paribeni, Silvia Pedone e Myriam Pilutti Namer.

2. Oltre a un certo numero di reperti archeologici, provenienti forse dalla romana Altino, vi sono spoglie di manifattura protobizantina e materiali di epoca altomedievale, con tutta probabilità collegabili alla primitiva fabbrica della chiesa, si veda in proposito: R. Cattaneo, *L'architettura in Italia dal secolo VI al Mille circa*, Venezia, 1889, pp. 265-267; H. Rahtgens, *S. Donato zu Murano und ähnliche venezianische Bauten*, Berlin, 1903, in part. pp. 29-42, figg. 14-37; M. Perry, *The Basilica of SS. Maria e Donato on Murano*, Venezia, 1987 (1980), pp. 22-24, 31, 43, 46, 63-65, figg. 16-18, 28, 30-31, 43, 47-51; M. Vecchi, *Reperti archeologici medievali inediti, provenienti dalla chiesa dei SS. Maria e Donato di Murano, in giacenza presso il Museo Vetrario dell'Isola*, in *Venezia e l'archeologia: un importante capitolo nella storia del gusto dell'antico nella cultura artistica veneziana*, Congresso internazionale (Venezia, 25-29 marzo 1988), «Rivista di Archeologia», Supplementi, 7, Roma, 1990, pp. 269-275; M. Vecchi, *Sculture tardo-antiche e alto-medievali di Murano*, Roma, 1995; M. Agazzi, *Un ciborio altomedievale a Murano*, in E. Concina, G. Trovabene, M. Agazzi (a cura di), *Hadriatica: attorno a Venezia e al Medioevo tra arti, storia e storiografia. Scritti in onore di Wladimiro Dorigo*, Padova, 2002, pp. 43-54; L. Sperti, *Originali tardoantichi e protobizantini e imitazioni medioevali tra i capitelli della chiesa di San Donato a Murano*, in A. Marcone (a cura di), *Società e cultura in età tardoantica*, Atti del convegno (Udine, 29-30 maggio 2003; Firenze, 2004, pp. 229-251); L. Calvelli, *Spolia di età romana a Murano: alcune ipotesi ricostruttive*, in G. Cresci Marrone, M. Tirelli (a cura di), *Terminavit sepulcrum. I recinti funerari nelle necropoli di Altino*, Atti del convegno (Venezia, 3-4 dicembre 2003), Roma, 2005, pp. 349-356; L. Nazzi, *Pulpitum ex greco marmore: modifiche strutturali e funzionali dell'ambone dei Santi Maria e Donato di Murano*, in V. Cantone, S. Fumian (a cura di), *Le arti a confronto con il sacro. Metodi di ricerca e nuove prospettive di indagine interdisciplinare*, Atti della giornata di studio (Padova, 31 maggio-1 giugno 2007), Padova, 2009, pp. 45-52. Per ciò che riguarda in particolare gli elementi decorati a incrostazione (le imposte sopra i capitelli all'interno della basilica e la serie delle placchette marmoree in opera, all'esterno, nella cornice dell'abside), cfr. F. Coden, *Da Bisanzio a Venezia: niello o champlevé? Questioni critiche sulla scultura ad incrostazione di mastice*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 28, 204, pp. 69-94, in part. p. 74, fig. 73; F. Coden, *Corpus della scultura ad incrostazione di mastice nella penisola italiana (XI-XIII sec.)*, Padova, 2006, pp. 87, 89, 237-263, figg. a pp. 669-684.

3. Per la storia e l'architettura del monumento, cfr. V. Zanetti, *La basilica dei SS. Maria e Donato illustrata nella storia e nell'arte*, Venezia, 1873; Rahtgens, *S. Donato*; A. Niero, *Basilica dei Santi Maria e Donato in Murano*, Padova, 1995; S. Ramelli, *Murano medievale. Urbanistica, architettura edilizia dal XII al XV secolo*, Padova, 2000, pp. 33-41; M. De Biasi, *Murano fra storia e arte*, Venezia, 2003, pp. 31-33; G. Trevisan, *Santi Maria e Donato a Murano*, in F. Zuliani (a cura di), *Veneto romanico*, Milano, 2008, pp. 91-98.

4. L'ambone è stato messo in opera durante i più recenti lavori di restauro degli anni Novanta del secolo scorso, cfr. G. Camilotto, G. Mazzucco (a cura di), *«... in sacri ornamenti»: L'arredo liturgico della Basilica dei SS. Maria e Donato*, Padova, 1999.

5. Restano fondamentali al riguardo i contributi di H. Belting, *Zur Skulptur aus der Zeit 1300 in Konstantinopel*, «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», XXIII, 1972, pp. 63-100, e A. Grabar, *Sculptures byzantines du moyen age*, II (XIe-XIVe siècle), Paris, 1976, pp. 18-21, 130. Si veda inoltre Ø. Hjort, *A Fragment of Early Paleologan Sculpture in Istanbul*, «Acta Archaeologica», 6, 1975, pp. 107-113; Ø. Hjort, *The Sculpture of Kariye Camii*, «Dumbarton Oaks Papers», 33, 1979, pp. 199-289; Ø. Hjort, *Skulptur i Konstantinopel 11.-14. årh.*, in *Bysans och Norden*, Akta för Nordiska fonskarkursen i bysantinisk Konstvetenskap 1986 (Akta Univ. Upsaliensis, Figura N.S., 23), Uppsala-Stockholm 1989, pp. 109-124. La documentazione relativa alla genesi e alle prime fasi della scultura paleologa è purtroppo ancora incompleta e largamente frammentaria.

6. Sui complessi interventi di risanamento e consolidamento dell'edificio, realizzati negli anni 1973-1979, cfr. C. Robotti, *Il restauro della basilica dei SS. Maria e Donato di Murano*, «Antiqua», 3 (1976), pp. 3-30; J. Francalancia, *Il restauro della basilica dei SS. Maria e Donato di Murano*,Venezia, 1977; V. Vianello, *Basilica dei SS. Maria e Donato, Murano. Breve storia inedita del restauro 1973-1979*, Murano, 1979; M. Perry, *The Basilica*, pp. 25-33; X. Barral I Altet, *Les mosaïques de pavement medievales de Venise, Murano, Torcello*, Paris, 1985, pp. 25-30. Durante quei lavori venne anche scoperto un ripostiglio di antichi frammenti di vetro: A. Gasparetto, *Reperti vitrei medievali dalla basilica di SS. Maria e Donato di Murano*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», 14, XXII, 1977, pp. 75-100; J. Francalancia, *Il restauro*; *Cinque secoli di incisioni*, pp. 11-12.

7. Robotti, *Il restauro*, pp. 3-30.

8. «IN NOMINE DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI ANNO DOMINI MCXL PRIMO MENSIS SEPTEMBRIS INDICTIONE V»: Barral I Altet, *Les mosaïques*, p. 44; M.S. Rinaldi, *Il «pavimentum sectile» e «tessellatum» della basilica dei Ss. Maria e Donato*, «Venezia Arti», 8, 1994, pp. 13-20 (con una lettura in chiave simbolica delle figurazioni presenti nella stesura pavimentale).

9. Brevi notizie dei ritrovamenti sono fornite da S. Dall'Omo, *S. Donato a Murano. Splendidi recuperi dai restauri in corso*, «Comune di Venezia. Notiziario», III (gennaio-febbraio 1975), pp. 21-23; B. Forlati Tamaro, *Relazione sui reperti della Basilica dei SS. Maria e Donato di Murano venuti alla luce durante gli scavi 1975*, in Francalancia, *Il restauro*, pp. 30-38, nota 3, figg. 2-4; G. Rosada, *Una stele romana con medaglione dai restauri di S. Donato a Murano*, «Aquileia Nostra», LI, 1980, coll. 205-216; Vecchi, *Sculture*, nn. 114, 181-183, 191-195, 202, 205-213.

10. Sul frammento (65×47×13 cm) resta uno scomparto di una più ampia composizione articolata in riquadri incorniciati da un motivo a cordone, contenente un *Chrismon* i cui bracci recano dischi sui quali è incisa una serie di lettere decifrabili con l'invocazione sciolta come «AD GLORIAM DEI»: Forlati Tamaro, *Relazione*, p. 33, fig. 2e; Vecchi, *Sculture*, n. 193, p. 122. Per quanto riguarda la sua datazione, già attribuita al IX-X sec., essa potrebbe essere forse anticipata alla fine VIII-inizi IX sec. in rapporto ad alcune sculture di Aquileia e Cividale che presentano un analogo impaginato del repertorio ornamentale e un'insistita presenza del cordone con funzione di profilatura: A. Tagliaferri, *Corpus della scultura altomedievale*, X, *Le diocesi di Aquileia e Grado*, Spoleto, 1981, nn. 273, 334, 364-365, pp. 181-182, 221-223, 244-246, tavv. LXVII; XCVIII e CXII.

11. Le circostanze del ritrovamento ne condizionarono in qualche modo la datazione attribuita ad un precocissimo V secolo da Forlati Tamaro, *Relazione*, pp. 30-31, fig. 1.

12. Ad esempio, Perry, *The Basilica*, p. 31, fig. 17.

13. Cfr. Niero, *Basilica*, p. 48.

14. Vecchi, *Sculture*, n. 195, pp. 119-120. Per gli ornati vegetali sono suggeriti alcuni confronti di XI secolo in area lagunare (le transenne della tomba Michiel in San Marco), mentre la disposizione delle figure viene accostata a quella scolpita sull'architrave della porta del battistero di Pisa; la scheda si chiude senza alcuna ipotesi di datazione. Il materiale della scultura viene tra l'altro erroneamente identificato come pietra d'Istria e non si fa alcun cenno alle pur evidenti tracce di policromia.

15. I due frammenti congiunti misurano complessivamente 105 cm di altezza per una larghezza di 96 cm; lo spessore massimo, considerando l'aggetto dei busti, è di 26 cm; le teste misurano 15 cm; il disco/alone ha un diametro di 30 cm; la cornice di coronamento è alta 12 cm; la corona di palmette è alta 15 cm ca. Sul retro si nota in basso una sorta di dente (1 cm), con tutta probabilità funzionale alla messa in opera del manufatto.

16. In proposito sarebbe auspicabile un esame più approfondito, anche con un'analisi dei pigmenti, per accertare se essi siano contestuali alla manifattura del pezzo o piuttosto riconducibili a una seriore ripresa realizzata in un qualsiasi altro momento dopo l'arrivo in Laguna dell'archivolto.

17. Sembrerebbe rimasta senza seguito una ricerca sull'uso della policromia nella scultura decorativa annunciata tempo addietro da Ch. Strube, *Polyeuktoskirche und Hagia Sophia. Umbildung und Auflösung antiker Formen, Entstehen des Kämferkapitells*, München, 1984, p. 74.

18. Tra gli esempi più antichi potrebbero essere forse inclusi anche i rilievi scolpiti sulla base dell'obelisco eretto nel 390 nell'ippodromo costantinopolitano, i quali, al pari dei fregi storici romani, erano con ogni probabilità dipinti (B. Kiilerich, *The Obelisk Base in Constantinople Court Art and Imperial Ideology*, «Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia», series altera in 8°, X, 1998, p. 53). Tracce di pigmenti colorati sono stati invece individuati sulla testa femminile del Laterano, variamente identificata come Amalasunta oppure come imperatrice Ariadne (A. Acconci, in S. Ensoli, E. La Rocca [a cura di], *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, Roma, 2000, n. 270, p. 581; P. Liverani, *I colori del bianco: mille anni di colore nella scultura antica: guida alla mostra*, Roma, 2004, p. 45).

19. Si ricordano in proposito i risultati del *survey* condotto nelle regioni centrali della Grecia da M. Altripp, *Beobachtungen zur Polychromie byzantinischer Bauplastik in Griechland*, «JÖB», 52, 2002, pp. 259-270, e le puntuali riflessioni di E. Ivison, *Polychromy in the Lower City Church: An Overview*, in C.S. Lightfoot (a cura di), *Amorium Report II. Research Papers and Technical Reports*, Oxford 2003, pp. 119-128.

20. Sull'argomento: C. Barsanti, S. Pedone, *Una nota sulla scultura ad incrostazione e il* templon *della Panaghia Episcopi di Santorini*, in *Mélanges J.-P. Sodini. Travaux et mémoires*, Paris, 2004, pp. 407-425; C. Barsanti, *La scultura mediobizantina fra tradizione e innovazione*, in F. Conca, G. Fiaccadori (a cura di), *Bisanzio nell'età dei Macedoni. Forme della produzione letteraria e artistica*, VIII Giornata di studi bizantini (Milano, 15-16 marzo 2005), Milano, 2007, pp. 5-49, in part. pp. 31-49; Coden, *Da Bisanzio a Venezia*; Coden, *Corpus*, pp. 57-68; F. Coden, *Scultura ad incrostazione di mastice: confronti tra la tecnica orientale e quella occidentale*, in *Medioevo mediterraneo; l'Occidente, Bisanzio e l'Islam dal Tardoantico al XII secolo*, Atti del VII Convegno Internazionale di Studi (Parma, 21-25 settembre 2004), Milano 2005, pp. 304-311; C. Barsanti, *Una nota sulla diffusione della scultura a incrostazione nelle Regioni adriatiche del meridione d'Italia tra XI e XIII secolo*, in *La sculture bizantine VIIe-XIIe siècles*, Actes du colloque international organisé par la 2e Éphorie des antiquités byzantines et l'École française d'Athènes (6-8 septembre 2000), «BCH», Supplément 49, Paris, 2008, pp. 515-557; S. Pedone, *Il colore scolpito. Raffinatezze cromatiche nella scultura ad incrostazione del Medioevo mediterraneo*, in A. Acconcia Longo, G. Cavallo, A. Guiglia, A. Iacobini (a cura di), *Sapienza Bizantina. Un secolo di ricerche sulla civiltà di Bisanzio all'Università di Roma*, Atti della Giornata di Studi, Università di Roma «La Sapienza» (Roma, 10 ottobre 2008), Roma 2012, pp. 203-223.

21. R.M. Harrison, *Excavations at Saraçhane in Istanbul*, I, *The Excavations, Structures, Architectural Decoration, Small Finds, Coins, Bones, and Molluscs*, Princeton, 1986, pp. 119 e 123; R.M. Harrison, *A Temple for Byzantium. The Discovery and Excavation of Anicia Juliana's Palace Church in Istanbul*, Austin, 1989, p. 121.

22. Strube, *Polyeuktoskirche*, pp. 73-74; L.E. Butler, *The nave cornices of Hagia Sophia in Istanbul*, Ph.D. University of Pennsylvania 1989, pp. 13-16; C. Barsanti, *La grande fabbrica giustinianea e la sua decorazione*, in A. Guiglia Guidobaldi, C. Barsanti, *Santa Sofia di Costantinopoli. L'arredo marmoreo della Grande Chiesa giustinianea*, Città del Vaticano, 2004, p. 15 e nota 46.

23. Th. Macridy, A.H.OS. Megaw, C. Mango, E.J. W. Hawkins, *The Monastery of Lips (fenari Isa Camii) at Istanbul*, «Dumbarton Oaks Papers», 18, 1964, pp. 249-315, in part.

p. 307; e inoltre M. MUNDELL MANGO, *Polychrome Tiles Found at Istanbul: Typology, Chronology and Function*, in S.E.J. GERSTEL, J.A. LAUFFENBURGER (a cura di), *A Lost Art Rediscovered. The Architectural Ceramics of Byzantium*, Baltimore, 2001, pp. 13-41, in part. pp. 36-38, fig. 31. Per quest'ambito cronologico si tenga presente anche la testimonianza offerta dai decori «policromi» di area ellenica (cfr. ALTRIPP, *Beobachtungen zur Polychromie*), tra cui: la chiesa della Dormizione di Skripou (A. CASSON-PAPALEXANDROU, *The Church of the Virgin at Skripou: Architecture, Sculture and Inscriptions in Ninth Century Byzantium*, Ph. D. Thesis Princeton University, 1998, p. 232), le chiese del monastero di Hosios Loukas (L. BOURA, *Ο γλυπτός διάκοσμος του ναού της Παναγίας στο μοναστήρι του Οσίου Λουκά*, Athenai, 1980, p. 130, tav. 145) e la chiesa della Dormizione di Kalambaka, in Tessaglia (C. VANDERHEYDE, *Le ciborium de l'église de la Dormition de la Vierge à Kalambaka [Thessalie]*, in *Mélanges Jean-Pierre Sodini*, Paris, 2005, pp. 427-442). Risalgono alla medesima epoca anche le sculture della chiesa di Amorium in Asia Minore (IVISON, *Polychromy*). Un caso a parte è infine quello degli arredi liturgici e degli arcosolii della chiesa nord del monastero di Sebaste di Frigia, attribuibili ai primi anni dell'XI sec., dorati e impreziositi da incrostazioni di vetro policromo, come lo erano altri esempi grosso modo contemporanei, ugualmente di ambito frigio, sulle cui specifiche connotazioni formali e valenze estetiche, cfr. BARSANTI, *La scultura mediobizantina*, pp. 34-49.

24. Ad esempio, la chiesa di S. Nicola Orphanos: A. XYNGOPOULOS, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Ορφανού Θεσσαλονίκης*, s.d. (1964), tavv. 128, 129, 135, 157, 160; CH. MAVROPOULOU-TSIOUMI, *The Church of St Nicholas Orphanos*, Thessaloniki, 1966, tav. I; e inoltre K. KIRCHHAINER, *Die Bildausstattung der Nikolauskirche in Thessaloniki. Untersuchungen zu Struktur und Programm der Malereien*, Weimar, 2001.

25. Molti elementi marmorei in opera nei complessi ecclesiali della città mostrano più o meno consistenti tracce dell'originaria policromia, tra cui, le chiese di Santa Teodora e delle Blacherne.

26. Resti di pigmenti colorati sono, ad esempio, ancora ben evidenti sugli elementi del *templon* in opera nella chiesa metropolitana: A. MEXIA, in *The City of Mystras*, Athens, 2001, fig. 120.

27. R. DEMANGEL, E. MAMBOURY, *Le quartier des Manganes et la première région de Constantinople*, Paris, 1939, nn. 39, 42, 43, 46, pp. 129, 130, figg. 168, 171-172, 175; H. TEZCAN, *Topkapı Sarayı ve Çevresinin Bizans Devri Arkeolojisi*, Istanbul, s.d. (1989), pp. 89-91, figg. 87-91; N. FIRATLI, *La sculpture figurée au Musée archéologique d'Istanbul*, Paris, 1990, nn. 367, 370, 371, pp. 180-181, tavv. 108-109. I frammenti sono esposti al Museo Archeologico d'Istanbul, nella sezione dedicata alla vicenda storica della città e ai suoi complessi monumentali in epoca romana e bizantina, brevemente illustrata da Y.A. MERIÇBOYU, *Çağlarboyu İstanbul Arkeoloji Müzelerndeki Belgerle İstanbul'un tarihsel gelişiminden kesitler (The Collection of the İstanbul Archaeological Museum. A Cross Section of the Historical Development of Istanbul)*, «Arkeoloji ve Sanat», 70, 1996, pp. 18-32.

28. R. LANGE, *Die byzantinische Reliefikone*, Reklinghausen, 1964, n. 22, pp. 78-79; H. TEZCAN, *Topkapı Sarayı*, p. 91, fig. 92.

29. Per la scultura (diam. 90 cm), acquistata a Venezia prima del 1860, ma proveniente forse da Costantinopoli, cfr G. VIKAN, *Catalogue of the Sculpture in the Dumbarton Oaks Collection from the Ptolemaic Period to the Renaissance*, Washington, 1995, n. 40, pp. 104-108; S.T. BROOK, *Relief Tondo with a Bizantine Emperor*, in H.C. EVANS, W.D. WIXOM (a cura di), *The Glory of Byzantiumn. Art and Culture of the Middle Bizantine Era A.D. 843-1251*, New York, 1997, n. 137, pp. 200-201.

30. LANGE, *Die byzantinische Reliekikone*, n. 22, pp. 65-66.

31. La scultura (97×74 cm), datata alla seconda metà del XIV secolo, proviene dalla chiesa del monastero della Peribleptos: E.M. BAKOUROU, *Proskynetarion with Christ enthroned*, in *The City of Mystras*, n. 27, pp. 178-180.

32. Cfr. in particolare i risultati delle ricerche di P. HILL, *Colore veneziano. Pittura, marmo, mosaico e vetro dal 1200 al 1550*, Milano, 1999.

33. Ad esempio, erano policrome le formelle e le patere apposte sulle facciate degli edifici, come quelle di Ca' da Mosto: A. RIZZI, *Scultura esterna a Venezia, corpus delle sculture erratiche all'aperto di Venezia e della sua laguna*, Venezia, 1987, pp. 310-312.

34. Cfr. G. TIGLER, *Catalogo delle sculture*, in *Le sculture esterne di San Marco*, Milano, 1995, pp. 84-205.

35. TIGLER, *Catalogo delle sculture*, pp. 101-102. Tracce di policromia sui rilievi in facciata si distinguono ancora, a distanza di tempo, nel nitido acquerello realizzato negli anni 1883-1885 da Alberto Prosdocimi per la monumentale opera sulla basilica edita da Ferdinando Ongania. Cfr. *Ferdinando Ongania. La basilica di San Marco 1881-1893*, catalogo della mostra, Venezia, Museo di San Marco, Venezia, 2011, n. 20, pp. 64-65 e 126.

36. Cfr. L. LAZZARINI, *I rilievi degli arconi dei portali della Basilica di San Marco a Venezia: ricerche tecnico-scientifiche*, in W. WOLTERS (a cura di), *Die Skulpturen von San Marco in Venedig: die figürlichen Skulpturen der Außenfassaden bis zum 14. Jahrhundert*, München, 1979, pp. 58-63; L. LAZZARINI, *Nuovi studi tecnico-scientifici sui rilievi degli arconi della Basilica di San Marco*, in *Le sculture esterne*, pp. 228-234. Di particolare interesse al riguardo sono pure i risultati delle analisi condotte sulle quattro icone marmoree con la figura della Vergine orante: la *Madonna delle Grazie*, attribuita al X secolo, la *Madonna* sopra la porta di San Clemente assegnata all'XI secolo, la *Madonna* sul pilastro del transetto nord, attribuita all'XI-XII secolo e la *Madonna* presso la cappella dei Mascoli, datata ai primi anni del XIII secolo, che in misura diversa conservano tracce di più strati di doratura e policromia: A. BRISTOT, *Tracce di cromia nelle lastre con Madonne*, in *La Madonna dalle mani forate fontana di vita. Iconografie bizantine in San Marco*, Venezia, 2007, pp. 64-67.

37. Si vedano gli esami dei pigmenti pittorici dei rilievi degli arconi e di altre sculture della Basilica Marciana condotti da Lorenzo Lazzarini e Mario Piana, in *Le sculture esterne*, pp. 228- 246; di non poco interesse sono anche gli esami archeometrici dei pigmenti residui su alcune sculture cividalesi condotti da S. ROASCIO, A. ZUCCHIATTI, P. PRATI, *Lo studio della policromia sulle sculture «veneto-bizantine» di Cividale del Friuli (secc. XII-XIII)*, in R. FIORILLO, P. PEDUTO (a cura di), *III Congresso Nazionale di Archeologia Medievale* (Salerno, 2-5 ottobre 2003), Firenze, 2003, pp. 54-58. Sono stati sottoposti a indagini archeometriche pure i materiali dei pigmenti utilizzati nella policromatura delle sculture lapidee, di epoca mediobizantina della basilica di Amorium, da E.A. HENDRIX, *Painted Polycrhromy on Carved Stones from the Lower City Church*, in *Amorium Report II*, pp. 129-133.

38. Cfr. in proposito l'esame autoptico condotto sulla policromia degli archivolti funerari in opera nel *parekklesion* della chiesa del monastero di Chora da Ø. HJORT, *The Sculpture of Kariye Camii*, «Dumbarton Oaks Papers», 33, 1979, pp. 201-289, in part p. 253.

39. Per un bilancio degli studi e delle più recenti ricerche dedicate al diffuso impiego della policromia nella statuaria antica, si rinvia ai contributi raccolti nel volume pubblicato in occasione della mostra ospitata dalle Gallerie Vaticane: *I colori del bianco. Policromia nella scultura antica*, Roma, 2004, si veda anche la breve guida alla mostra curata da P. LIVERANI, *I colori del bianco. Più in generale*, sull'argomento, si tengano presenti le ancora valide riflessioni di M. CAGIANO DE AZEVEDO, *Policromia e polimaterica nelle opere d'arte della tarda antichità e dell'alto medioevo*, «Felix Ravenna», s. IV, 1, 1970, pp. 223-259 (rist. in S. LUSUARDI SIENA, M.P. ROSSIGNANI [a cura di], *Cultura e tecnica artistica nella tarda antichità e nell'alto medioevo. Scritti di Michelangelo Cagiano de Azevedo*, Milano, 1986, pp. 19-55). Specificamente per l'epoca altomedievale si ricorda la pionieristica ricerca di G. MACCHIARELLA, *Seminario sulla tecnica e il linguaggio della scultura a Roma tra VIII e IX secolo*, in *Roma e l'età carolingia*, Atti delle giornate di studio (3-8 maggio 1976), Roma, 1976, pp. 267-299, in part. 291-292, mentre per il pieno medioevo si veda R. ROSSI-MANARESI, *Considerazioni tecniche sulla scultura monumentale policromata, romanica e gotica*, «Bollettino d'Arte», XLI, 1987, pp. 173-186. Sul problema conservativo della pellicole pittoriche, si è espressa più volte A. MELUCCO VACCARO, *Policromie e patinature architettoniche nelle evidenze dei restauri in corso*, «Arte Medievale», s. 2, 2, 1988, pp. 177-204; A. MELUCCO VACCARO, L. PAROLI, *Corpus della scultura altomedievale*, VII, *La diocesi di Roma 7,6. Il Museo dell'Alto Medioevo*, Spoleto, 1995, pp. 64-65. Si ricordano infine i più recenti contributi di L. CHINELLATO, M.T. CHINELLATO, *L'altare di Ratchis: l'originaria finitura policroma; prospetto frontale e posteriore*, «Forum Iulii», 28, 2004, pp. 134-156; e di B. KIILERICH, *Colour and context: reconstructing the polychromy of the stucco saints in the Tempietto Longobardo at Cividale*, «Arte medievale», n.s., 7, 2, 2008, pp. 9-24 e le osservazioni di B. KILLERICH, *Monochromy, Dichotomy and Polychromy in Bizantine Art*, in ΔΩΡΟΝ ΡΟΔΟΠΟΙΚΙΛΟΝ. *Studies in Honour of Jan Rosenqvist*, Uppsala, 2012, pp. 169-183. Il fenomeno del colore a Bisanzio è stato analizzato sotto diverse prospettive negli interventi di chi scrive (*Scultura dipinta a Bisanzio*) e di Silvia Pedone (*Tecniche ed effetti visivi del colore a Bisanzio*) presentati al recente convegno di Lucca (24-26 ottobre 2013), dedicato appunto al tema: *Il colore nel Medioevo. Tra materiali costitutivi e colori aggiunti. Mosaici, Intarsi e plastica lapidea*.

40. L'attrattiva e il gusto del colore sempre presente nell'estetica bizantina emerge in tutte le sue componenti, anche sotto il profilo estetico, dalle recenti ricerche sull'impiego della policromia nella rifinitura delle steatiti e degli avori di C. BRISBY, *Color and Relief in Bizantine Sculpture: the Contribution of an Icon in Steatite*, in «Apollo», 418, 1996, pp. 54-58; C. CONNOR, *The Color of Ivory. Polichromy on Byzantine Ivories*, Princeton, 1998. Sulla percezione del colore e le sue valenze simbolico-religiose, si rinvia alle riflessioni di L. JAMES, *Light and colour in Byzantine art*, Oxford, 1996; L. JAMES, *Color and Meaning in Byzantium*, in «Journal of Early Christian Studies», 11, 2, 2003, pp. 223-233; L. JAMES, *Senses and Sensibilità in Byzantium*, in «Art History», 27, 2004, pp. 522-537.

41. Il frammento non è più reperibile: VECCHI, *Sculture*, n. 197, p. 124.

42. Sul primo frammento (12×38×8,5 cm), al fregio si sovrappone una porzione di aureola: M. VECCHI, *Sculture*, n. 166, p. 112. Il secondo frammento (12×42×7,7 cm) parrebbe concluso a destra da un sottile listello, mentre, in corrispondenza della frattura, a sinistra, si nota un elemento sovrapposto al fregio di palmette, forse identificabile anch'esso come resto di un'aureola. Questo secondo frammento sarebbe stato trovato nel XIX secolo, presso le fondazioni del muro sud della basilica, oppure nelle fondamenta della sacrestia; la notizia viene riportata dalla VECCHI, *Sculture*, n. 166, p. 112.

43. Così viene descritto da V. ZANETTI (*Il Museo civico-vetrario di Murano*, Venezia, 1881, n. 29, p. 21): «L'arco della porta che mette alla Sala Manin è tutto circondato da quindici pezzi di fregi in marmo greco; sulla sommità dell'arco evvi un angelo del marmo stesso di stile bizantino: portano dorature e sono colorati», questi ed altri frammenti vennero trovati tra le macerie del muro sud della basilica. Un altro frammento della stessa cornice, anch'esso con tracce residue di pigmenti colorati, è oggi murato nella canonica della basilica; VECCHI, *Sculture*, nn. 151 e 206, pp. 103 e 128.

44. Un frammento in tutto e per tutto simile si trova nella canonica (VECCHI, *Sculture*, n. 206, p. 128), un altro ancora, di minori dimensioni sarebbe stato invece recuperato nel corso delle indagini del 1975 (VECCHI, *Sculture*, n. 228, p. 138). Entrambi, come i frammenti del Museo, conservano tracce di policromia.

45. Purtroppo non è stato pubblicato un rendiconto di quelle indagini condotte congiuntamente dall'Università di Venezia e dall'Accademia delle Scienze di Varsavia, le cui finalità e risultati sono stati brevemente riepilogati da M.E. GERHARDINGER, *Murano: campo di SS. Maria e Donato. Conclusione delle campagne di scavo 1983-84-86*, «Quaderni di Archeologia del Veneto», III, 1987, pp. 100-101; e da VECCHI, *Reperti archeologici*, nota 1 a p. 272. Nello scavo vennero trovate anche due colonne, forse resti dell'arredo architettonico del battistero; il ritrovamento viene segnalato da R. CANOVA DAL ZIO, *Le chiese delle Venezie anteriori al Mille*, Padova, 1987, pp. 28-29.

46. Il frammento misura 10×19×8,5 cm: VECCHI, *Sculture*, n. 224, p. 136 (con datazione all'VIII-IX secolo).

47. VECCHI, *Sculture*, nn. 225-227, 229, pp. 137-139. Più difficile l'identificazione degli altri frammenti: VECCHI, *Sculture*, nn. 228, 230-233, pp. 138-140.

48. M. VECCHI, *Murano: la zona del battistero*, «Rivista di Archeologia», V, 1981, pp. 53-55; M. VECCHI, *Torcello, nuove ricerche*, Roma, 1982, pp. 50-55.

49. V. ZANETTI, *L'antico battistero e la vasca battesimale nella basilica dei Santi Maria e Donato in Murano*, «Archivio Veneto», V, 1873, pp. 319-325. Si salvarono, assieme alla vasca battesimale ricavata da un'urna romana, attualmente collocata a destra dell'altar maggiore, i due segmenti di un pilastro ottagonale di epoca primoimperiale, murati in facciata, ai lati del portale, cfr. RATHGENS, *S. Donato*, pp. 32-33, figg. 21-22; VECCHI, *Sculture*, nn. 1-2, 18, pp. 23-24, 77-78; CALVELLI, *Spolia*. L'urna è stata oggetto di una tesi di laurea discussa dalla dott.ssa Sonya Carraro presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Ca' Foscari Venezia (a.a. 2002-03, rel. prof.ssa G. Crescimbeni), dal titolo *L'urna del decurione Acilio e altri reperti di età romana nella basilica dei Santi Maria e Donato a Murano*.

50. VECCHI, *Sculture*, nn. 181-183, 118-119. L'esistenza dei tre frammenti parrebbe sfuggita a BARRAL I ALTET, *Les mosaïques*.

51. Cfr. Per le travagliate vicissitudini dei restauri progettati negli anni 1857-1858, a seguito della improrogabile chiusura della chiesa in condizioni drammaticamente fatiscenti, ma iniziati solo nel 1866 e conclusi nel 1873, quando, il 19 ottobre, il tempio venne solennemente riaperto, la migliore fonte di informazione resta ZANETTI, *La basilica dei SS. Maria e Donato*, pp. 134-155; ed inoltre RAHTGENS, *S. Donato*, pp. 12-28; PERRY, *The Basilica*, pp. 21-24; R. POLACCO, *Note all'architettura e al mosaico absidale della chiesa dei Santi Maria e Donato di Murano*, «Venezia Arti», 7, 1993, pp. 37-50; E. CALEBICH, *Appunti per una rilettura dei restauri della chiesa dei SS. Maria e Donato a Murano*, «Palladio», XXIII, 1999, pp. 101-110; E. CALEBICH, *Il restauro della chiesa dei Santi Maria e Donato a Murano e il contributo di Camillo Boito*, «Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettonico e Urbanistico», 8-9, 1998-1999, pp. 229-250. Per i materiali recuperati nel cantiere di quei lavori, in parte trasferiti nel Museo del Vetro di Murano, si veda ZANETTI, *Il Museo civico-vetrario*, pp. 20-23; VECCHI, *Sculture*, nn. 116-117, 123, 147-149, 151-152, 160.

52. VECCHI, *Sculture*, n. 151, p. 103.

53. ZANETTI, *La basilica*, pp. 72-79, 144-146; V. ZANETTI, *Le grandi lastre di marmo greco nel pavimento tissulare della basilica dei SS. Maria e Donato di Murano*, «Archivio Veneto», XI, 1878, pp. 319-324; e inoltre POLACCO, *Note*, pp. 437, 445; NIERO, *Basilica*, pp. 30-31; VECCHI, *Sculture*, nn. 116-117, pp. 76-77.

54. Cfr. l'elenco delle epigrafi fornito da ZANETTI, *La basilica*, pp. 212-215.

55. Il frammento misura 91×104 cm: BELTING, *Zur Skulptur*, p. 68, fig. 4; FIRATLI, *La sculpture byzantine*, n. 274, p, 138, tav. 86 (datato alla prima metà del XIV secolo); A.B. YALÇIN, *Materiali di età paleologa nel Museo Archeologico di Istanbul*, in A. IACOBINI, M. DELLA VALLE (a cura di), *L'arte di Bisanzio e l'Italia al tempo di Paleologi (1261-1453)*, Roma, 1999, pp. 359-382, in part. p. 362, fig. 12.

56. Il frammento, in due pezzi combacianti, misura 65×78 cm: N. ASGARI, *Istanbul, temel kazılarından haberler - 1984*, III, Araştırma Sonucları Toplantısı, Ankara, 1895, pp. 75-89, in part. p. 80, figg. 22-24; S. BROOKS, *Fragmentary Arch Spandrel*, in H.C. EVANS (a cura di), *Byzantium Faith and Power (1261-1557)*, New York, 2004, n. 51B, p. 106.

57. Il motivo intrecciato, piuttosto raro a Costantinopoli, trova un isolato confronto in un frammento di archivolto proveniente dallo scavo dell'anonimo edificio del Gülhane: E. UNGER, *Grabungen an der Seraispitze von Konstantinopel*, «Archäeologische Anzeiger», 31, 1916, n. 42, p. 38, fig. 25.

58. Il frammento misura 52×83 cm: BELTING, *Zur Skulptur*, pp. 75-76, fig. 13; FIRATLI, *La sculpture byzantine*, n. 273, p. 138, tav. 85 (con datazione alla fine del XIII sec.); YALÇIN, *Materiali*, p. 362, fig. 13.

59. Il frammento misura 96,5×76 cm: BELTING, *Zur Skulptur*, p. 85, fig. 29; FIRATLI, *La sculpture byzantine*, n. 272, p. 137, tav. 85 (con datazione alla prima metà del XIV secolo); YALÇIN, *Materiali*, p. 362, fig. 11.

60. Cfr. HJORT, *The Sculpture*, pp. 232-236, figg. 36-40, 96-97.

61. Si vedano in particolare le mensole con le figure degli evangelisti HJORT, *The Sculpture*, pp. 227-229, fig. 28.

62. Cfr. A. VAN MILLINGEN, *Byzantine churches in Constantinople*, London, 1912, pp. 330-331; HJORT, *The Sculpture*, p. 250.

63. Cfr. GRABAR, *Sculptures byzantines*, n. 131, pp. 131-133, tavv. CVI-CVII; HJORT, *The Sculpture*, pp. 248-255, figg. 61-70.

64. Cfr. S. BROOKS, *Sculpture and the Late Byzantine Tomb*, in *Byzantium. Faith and Power*, pp. 95-103.

65. Oltre agli esempi già citati, si ricordano, sempre nel Museo Archeologico di Istanbul, alcuni altri archivolti figurati: il frammento (45×45 cm), dal quartiere di Unkapani, con un medaglione contenente il busto dell'arcangelo Michele (con il volto abraso) abbigliato con il *loros*: FIRATLI, *La sculpture byzantine*, n. 276, p. 139, tav. 86; YALÇIN, *Materiali*, p. 363, fig. 14; S. BROOKS, *Fragmentary Arch Sprandel*, n. 51a, in *Faith and Power*, p. 106; il frammento (26,5×40,5) con il busto, forse di Cristo, dal Topkapı Sarayı: FIRATLI, *Sculptures byzantines*, n. 277, pp. 139-140, tav. 86; YALÇIN, *Materiali*, p. 362; un frammento con figura angelica (40×52 cm) trovato nella seconda corte del Topkapı Sarayı: FIRATLI, *La sculpture byzantine*, n. 275, p. 139, tav. 86; YALÇIN, *Materiali*, p. 362. Si ricorda infine il frammento con il busto del Cristo Emmanuel, già nella chiesa della Theotokos Mougliotissa, oggi murato nella corte esterna del Patriarcato Ortodosso di Istanbul: HJORT, *A fragment*.

66. Si veda, ad esempio, il grande arco decorato con foglie di acanto, dalla chiesa di Sant'Eufemia presso l'Ippodromo, datato alla fine del XIII secolo: R. NAUMANN, H. BELTING, *Die Euphemia Kirche am Ippodrom zu Istanbul und ihre Fresken*, Berlin, 1966, pp. 83-85, fig. 28 e tav. 15.

67. Il frammento misura 49×74 cm: S. DOĞAN, *Arch fragment*, in *Kalanlar 12, ve 13m Yüzyillarda Türkiye de Bizans/The Remnants, 12th and 13th Centuries Bizantine Objects in Turkey*, Istanbul, 2007, p. 223.

68. Il frammento misura 60×85 cm: UNGER, *Grabungen*, pp. 1-48, in part. p. 28, fig. 15; TEZCAN, *Topkapı Sarayı*, pp. 155-156, fig. 190.

69. Splendidi esempi al riguardo sono gli archivolti recuperati nello scavo della chiesa nord di Selçikler, l'antica Sebaste di Frigia, datati ai primi anni dell'XI secolo, con clipei figurati impreziositi con incrostazioni di pasta vitrea policroma: GRABAR, *Sculpture*, n. 11, pp. 41-42, tavv. VII-VIII; BARSANTI, *La scultura mediobizantina*, p. 40, fig. 23.

70. Sono queste le conclusioni di HJORT, *The Sculpture*, p. 253.

71. Cfr. A. GUIGLIA GUIDOBALDI, *La decorazione pavimentale in età paleologa*, in *L'arte di Bisanzio*, pp. 321-358, in part. pp. 321-324, figg. 1-7.

72. Soprattutto P. UNDERWOOD, *The Kariye Camii*, I-III, New York, 1966.

73. HJORT, *The Sculpture*, pp. 225-229, fig. 27. Sul busto di Cristo restano labili tracce di pigmento giallo.

74. Cfr. P.A. UNDERWOOD, *Notes on the work of the Byzantine Institute in Istanbul*, «Dumbarton Oaks Papers», 12, 1958, pp. 268-287, in part. pp. 270-271, fig. 2; R.G. OUSTERHOUT, *The Architecture of the Kariye Camii in Istanbul*, Washington, 1987, pp. 43, 55-56, fig. 55.

75. La cornice marmorea alla base della cupola del *naos* conserva resti di un tralcio vegetale policromo che, in corrispondenza dei quattro punti cardinali, lascia spazio ai dischi contenenti il monogramma di Methochite, autore dell'impresa: UNDERWOOD, *The Kariye Camii*, II, tav. 16; I. SEVČENKO, *Theodore Methochites, the Chora and the Intellectual Trends of His Time*, in P.A. UNDERWOOD (a cura di), *The Kariye Camii*, IV, Princeton, 1975, pp. 19-91, in part. p. 39; OUSTERHOUT, *The Architecture*, p. 46, fig. 54.

76. Cfr. le riproduzioni a colore pubblicate da R.G. OUSTERHOUT, *The Art of the Kariye Camii*, London, 2002, figg. a pp. 13, 48, 73 e da I. AKŞIT, *Le Musée de Chora. Mosaïques et fresques*, Istanbul, 2008, figg. a pp. 24-25, 29, 77, 140-151. È questo un motivo largamente diffuso nel repertorio ornamentale mediobizantino (miniature, sculture, manufatti ceramici, oreficerie), cfr. J.C. ANDERSON, *Tiles, Books, and the «Church like a Bride adorned with Pearls and Gold»*, in *A Lost Art*, pp. 119-141, in part. pp. 129-130.

77. Le travi di XIV secolo oggi scomparse, ma documentate nelle antiche fotografie, erano decorate con un fregio di tralci dorati: OUSTERHOUT, *The Architecture*, p. 139, fig. 91. Sono ugualmente dipinte le travi di XIV secolo in opera nella già ricordata chiesa di S. Nicola Orphanos a Tessalonica (A. XYNGOPOULOS, *Oi toichographies tou Hagiou Nikolaou Orphanou Thessalonikēs*, Athenai, s.d. [1964], tavv. 128, 129, 135, 157, 160) e quelle, grosso modo contemporanee, nella chiesa di Gračanica in Serbia (S. ĆURČIĆ, *Gračanica. King Milutin's Church and Its Place in Late Bizantine Architecture*, London, 1979, p. 126).

78. HJORT, *The Sculpture*, pp. 224-225, fig. 24, con datazione al VI secolo.

79. HJORT, *The Sculpture*, pp. 246, figg. 57-60. Le lisce imposte sovrapposte ai capitelli conservano resti di tralci vegetali gialli campiti su fondo azzurro: HJORT, *The Sculpture*, p. 247, fig. 57 e 59.

80. HJORT, *The Sculpture*, pp. 279- 281, fig. 121; riprodotto a colori in *Kariye. From Theodore Metochites to Thomas Whittemore. One Monument, Two Monumental Personalities*, catalogo della mostra, Istanbul, 2007, n. 28, p. 142.

81. Medesima tendenza di gusto è apprezzabile nell'arredo delle contemporanee chiese balcaniche di Decani, Lesnovo e Gracanica in cui dilaga l'impiego della policromia (ĆURČIĆ, *Gračanica*, p. 69, figg. 96-97), come pure nella già citata chiesa di San Nicola Orphanos a Tessalonica: CH. MAVROPOULOU-TSIOUMI, *The Church of St Nicholas Orphanos*, Thessaloniki, 1966, p. 13, tav. I (a colori).

82. Per la storia del monumento cfr. TH.F. MATHEWS, *The Byzantine Churches of Istanbul. A Photographic Survey*, London, 1976, pp. 346-365; W. MÜLLER WIENER, *Bildlexikon zur Topographie Istanbuls*, Tübingen, 1977, pp. 132-135.

83. A.H.S. MEGAW, *Notes on Recent Work of the Byzantine Institute in Istanbul*, «Dumbarton Oaks Papers», 17, 1963, pp. 333-371, in part. pp. 370-371, figg. M-N, 38; C. MANGO, in H. BELTING, C. MANGO, D. MOURIKI, *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, Washington, 1978, pp. 16 e 21, figg. 96a-96b; BARSANTI, PEDONE, *Scultura ad incrostazione*, pp. 413-414, figg. 4a-c.

84. Cfr. MATHEWS, *The Byzantine Churches*, figg. 36-26, 36-27, 36-33.

85. GUIGLIA GUIDOBALDI, *La decorazione pavimentale*, p. 324, figg. 8-9.

86. MANGO, in BELTING, MANGO, MOURIKI, *The Mosaics*, p. 20, figg. 92-93 e tav. XI; M. DENNERT, *Myttelbyzantinische Kapitelle. Studien zu Typologie und Chronologie*, Bonn, 1997, n. 251, pp. 118-119, 208, tav. 45; n. 273, pp. 126, 211, tav. 49.

87. Il frammento inv. 71.148, misura 22×78×25 cm: C. MANGO, E.J.W. HAWKINS, *Report on field work in Istanbul and Cyprus, 1962-1963*, «Dumbarton Oaks Papers», 18, 1964, pp. 319-333, in part. p. 332, figg. 30-31; BELTING, *Zur Skulptur*, pp. 70-71, fig. 5-6; GRABAR, *Sculptures byzantines*, n. 130, p. 131, tav. CLX; HJORT, *The Sculpture*, pp. 262-263, fig. 86; FIRATLI, *La sculpture byzantine*, n. 300, p.150, tav. 92; YALÇIN, *Materiali*, pp. 360-361, fig. 4.

88. La patinatura della superficie con una miscela a base di cera (*ganosis*) è una tecnica di antica tradizione, utilizzata nella statuaria greca fin dal V secolo a.C., cfr. V. BRINKMANN, *La ricerca sulla policromia della scultura antica*, in *I colori del bianco*, pp. 29-40.

89. Per il capitello, inv. 147: MANGO, HAWKINS, *Report on field work*, pp. 331-332, fig. 26-29; BELTING, *Zur Skulptur*, pp. 71-73, figg. 8-9; GRABAR, *Sculptures byzantines*, n. 130, p. 131, tav. CX; HJORT, *The Sculpture*, pp. 262-263, fig. 84; FIRATLI, *La sculpture byzantine*, n. 239, pp. 125-126, tav. 76; YALÇIN, *Materiali*, p. 361.

90. Il capitello inv. 1573 (alto 34 cm) venne trovato nel 1905 nell'area del Museo Archeologico: BELTING, *Zur Skulptur*, p. 83, fig. 21; HJORT, *The Sculpture*, pp. 262-263, fig. 83; FIRATLI, *La sculpture byzantine*, n. 238, p. 125, tav. 76; YALÇIN, *Materiali*, p. 361, fig. 5; S.T. BROOKS, *Four-Sited Capital Decorated with Busts of Military Saints*, in *Byzantium. Faith and Power*, n. 55, p. 110.

91. BELTING, *Zur Skulptur*, p. 83, fig. 22, sorprendentemente dimenticato da GRABAR, *Sculptures byzantines*, n. 135, p. 136, tav. CXI; J.-P. CAILLET, *L'antiquité classique, le haut moyen âge et Byzance au musée de Cluny*, Paris, 1985, n. 26, pp. 77-78; J. DURAND, *Chapiteau: saints militaires*, in *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, Paris, 1992, n. 322, p. 433; YALÇIN, *Materiali*, p. 361, fig. 6; S.T. BROOKS, *Capital with Three Military Saints and the Living Cross*, in *Byzantium. Faith and Power*, n. 54, p. 108.

92. HJORT, *The Sculpture*, pp. 225, 227-231, 255-263, figg. 26, 28, 29-35, 73, 77-82.

93. Stilemi ampiamente evidenziati da BELTING, *Zur Skulptur*, p. 90.

94. La permeabilità alle influenze gotiche è stata messa in risalto anche alla luce di un confronto con le sculture di Reims suggerito da GRABAR, *Sculptures byzantines*, p. 130, tav. CIII.

95. L'arco marmoreo (diam. 340 cm), i cui frammenti vennero trovati nel 1928, sepolti sotto il pavimento turco della chiesa nord del monastero fondato da Costantino Lips nel 907, era con ogni probabilità destinato a incorniciare un arcosolio funerario, forse quello della famiglia dei Paleologi, situato nel *parekklesion* della chiesa sud, dedicata a San Giovanni Battista, costruita sul volgere del XIII secolo da Teodora, vedova dell'imperatore Michele VIII Paleologo morto nel 1282: TH. MACRIDY, *The Monastery of Lips (Fenari Isa Camii) al Istanbul*, «Dumbarton Oaks Papers», 18, 1964, pp. 251-277, in part. pp. 262-263, figg. 32-34; BELTING, *Zur Skulptur*, pp. 67-70, figg. 1a-b, 3, 6, 33; GRABAR, *Sculptures byzantines*, n. 129, pp. 127-131, tavv. XCIX-C; FIRATLI, *La sculpture byzantine*, n. 414, pp. 192-193, tav. 117; YALÇIN, *Materiali*, p. 360, figg. 1-2.

96. Cfr. BELTING, *Zur Skulptur*, p. 70, figg. 5-6; GRABAR, *Sculptures byzantines*, tavv. XCIXb-c.

97. BELTING, *Zur Skulptur*, p. 90, fig. 33.

98. Mostra gli stessi segni di lavorazione il frammento con testa aureolata, forse del busto del Pantocratore appartenente anch'esso all'archivolto di Lips: FIRATLI, *La sculpture byzantine*, n. 417, p. 194, tav. 117.

99. La scultura (inv. 2242) misura 22,3×29 cm: FIRATLI, *La sculpture byzantine*, n. 137, tav. 48 (con datazione alla seconda metà XIII-inizio XIV sec.); YALÇIN, *Materiali*, p. 362, fig. 10.

100. Il frammento inv. 4863, scolpito sul retro di una lastra di VI secolo (25×16,5 cm), è stato recuperato nel 1935, nelle rovine dell'ormai scomparsa Odalar Camii: BELTING, *Zur Skulptur*, pp. 73, 75, fig. 10 (viene suggerita un'identificazione con Paolo o Giovanni); FIRATLI, *La sculpture byzantine*, n. 139, pp. 81-82, tav. 48 (con datazione al XIV secolo); YALÇIN, *Materiali*, p. 361, fig. 7.

101. Il frammento (alto appena 17,7 cm) proviene da Istanbul dove sarebbe stato trovato nel quartiere di Laleli, nelle vicinanze del Myrelaion (Bodrum Camii): A. EFFENBERGER, H.-G. SEVERIN, *Das Museum für spätantike und byzantinische Kunst. Staatliche Museen zu Berlin*, Mainz-am-Rhein, 1992, n. 149, p. 248 (con datazione attribuita all'inizio del XIV secolo); S.T. BROOKS, *Fragment of a marble Sculpture of an Apostle*, in *Byzantium. Faith and Power*, n. 53, pp. 107-108.

102. Soprattutto da O. DEMUS, *Bisanzio e la scultura del Duecento a Venezia*, in *Venezia e l'Oriente fra Tardo Medioevo e Rinascimento*, Venezia, 1966, pp. 141-155; BELTING, *Zur Skulptur*, pp. 75-77; DEMUS, *La decorazione scultorea duecentesca delle facciate*, in *Le sculture esterne di San Marco*, Milano, 1995, pp. 12-23.

103. Per il complesso dell'arredo scultoreo dei portali marciani cfr. TIGLER, *Catalogo delle sculture*, in *Le sculture esterne*, catt. 97-115, pp. 96-107, con un ampio e dettagliato riepilogo dei problemi attributivi e delle cronologie. Per quanto riguarda gli indubbi stilemi bizantini che caratterizzano queste sculture create per la facciata di San Marco si deve a R. POLACCO, *San Marco: la Basilica d'oro*, Milano, 1991, pp. 104-105, l'ipotesi, seducente, ma poco condivisibile, secondo la quale la sopraporta del portale in corrispondenza della cappella Zen (il primo a destra) sarebbe una spoglia costantinopolitana, parte del bottino del 1204, da considerare di conseguenza, a suo parere, un significativo punto di riferimento, un modello, per le opere create in prosieguo di tempo dall'*atelier* del Maestro di Ercole.

Marina Magrini

UNA PRECOCE VEDUTA DEL CANAL GRANDE

ABSTRACT. *The opening chapter of the Venetian veduta, which reached its acme in the 18th century, has often been identified in the series of paintings which in the late 14th and in the 15th centuries celebrated the glory of the Serenissima. One of the events which greatly attracted the attention of contemporaries was the visit of Henry III of France in 1574. Now a canvas of a late mannerist artist belonging to the so called «Sette maniere» area, recently discovered in a private collection, joins the well-known* The Landing of Henry III *at the Lido (1593) by Andrea Vicentino in the Palazzo Ducale and* The Arrival of Henry III *at the Foscari Palace, by Palma il Giovane, now in the Dresden Gemäldegalerie. This painting, reproducing contemporary city life on a festive occasion, can be considered an* ante litteram veduta. *It provides interesting evidence of the grandiose event, probably designed to meet the patrons' requirements – possibly the Giustinians, who had hosted the king and his retinue in their palace. This detailed reportage gives us a valuable documentary representation and allows us to ideally reconstruct a long stretch of the Grand Canal at the end of the 15th century.*

Spesso nel tracciare la storia del vedutismo veneziano che esplode nel XVIII secolo, si pone come momento iniziale la serie di dipinti che Gentile Bellini e Vittore Carpaccio, assieme ad alcuni collaboratori, eseguono per la sala dell'albergo della Scuola Grande di San Giovanni Evangelista. Sono immagini nitide che riportando avvenimenti reali e eventi miracolosi ci permettono una ricostruzione fedele della Venezia quattrocentesca.[1] Nel Cinquecento l'immagine della città viene proposta soprattutto come fondale scenografico di cerimonie o episodi di particolare risalto politico, come ben si vede nei maestosi teleri di Palazzo Ducale. Qui vengono rievocati i grandi momenti della storia o della leggenda veneziana che hanno contribuito a creare il mito della Serenissima, dagli albori della sua potenza in cui anche il papa Alessandro III e l'imperatore Barbarossa vengono utilizzati in chiave «veneziana», fino ad episodi più recenti che vedono protagonisti, ad esempio, il doge Loredan o Caterina Cornaro.[2] Sono soprattutto l'area marciana, il molo o la piazza, ad essere immortalati celebrando così il potere politico e militare della Repubblica, emblematico esempio è il grandioso leone andante di Carpaccio che sintetizza il dominio veneziano in terra e in mare. A volte l'intenzione dell'artista non si limita ad una rievocazione encomiastica, ma assolve anche al valore di cronaca come ben dimostra l'opera di Lodewijk Toeput, detto Pozzoserrato (1550 ca-1603), ora al Museo Civico di Treviso che ha tramandato ai posteri i terribili momenti dell'incendio che ha devastato Palazzo Ducale nel 1577.[3] Per rimanere sempre nell'ambito della narrazione di avvenimenti significativi a cavallo tra il XVI e il XVII secolo due sono i momenti che maggiormente polarizzarono l'attenzione dei contemporanei: l'arrivo di Enrico III di Francia (1574) e il solenne ingresso della dogaressa Morosina Grimani (1597), dei cui sontuosi festeggiamenti ci restano numerose testimonianze. Andando a ritroso si va ad esempio dal fastoso *Imbarco della dogaressa davanti a palazzo Grimani*, di anonimo ora al Museo Correr, al suo arrivo sul molo marciano, immortalato nell'opera di Andrea Michieli detto il Vicentino (1544 ca-1619 ca) sempre del Museo Correr,[4] fino ai vari dipinti ispirati alla visita del sovrano francese. Enrico, il ventiduenne figlio di Enrico II e di Caterina de' Medici, lasciato il trono di Polonia per rientrare in Francia e succedere al fratello Carlo IX, nel luglio 1574 si trattiene a Venezia per alcuni giorni. Il soggiorno del giovane Valois si trasforma «nell'evento della recita globale dell'intera città»,[5] le grandiose cerimonie organizzate con abilissima regia dalla Signoria per festeggiare l'augusto ospite nella speranza di una duratura pace, offrono agli artisti l'occasione di presentare un'immagine trionfante e gloriosa di Venezia a pochi anni dalla vittoria di Lepanto.[6] S'inizia dai primi momenti della sosta lagunare del sovrano francese con *Lo sbarco di Enrico III al Lido* (1593), di Andrea Vicentino conservato a Palazzo Ducale nella sala delle Quattro Porte dove fanno da sfondo all'incontro tra le due delegazioni le grandiose architetture effimere di Andrea Palladio decorate con scene ispirate ad episodi della vita del monarca dagli artisti più in vista dell'epoca: Tintoretto, Veronese e l'Aliense.[7] Lo spiegamento d'imbarcazioni e il corteo di variegate galee, fuste, batelle che scorta il sovrano in questo suo ingresso trionfale, così dettagliatamente raccontato dalle fonti, è ripreso anche in numerose incisioni come quelle di Domenico Zenoni o del padovano Francesco Bertelli. Infine l'*Arrivo di Enrico III a palazzo Foscari* di Palma il Giovane, ora alla Gemäldegalerie di Dresda (fig. 1), conclude la cronaca di questa prima giornata «ufficiale» della visita reale, con lo sbarco sul pontile appositamente predisposto davanti all'edificio, dove il Valois viene ospitato nel corso di tutto il soggiorno veneziano, proprio di fronte alla residenza privata del doge Mocenigo.[8] Un'altra

1. Palma il Giovane, *L'arrivo di Enrico III a palazzo Foscari*, Dresda, Gemäldegalerie

grande tela, recentemente ritrovata in Palazzo Giustinian delle Zoje, immortala lo stesso momento, ma in maniera completamente diversa (fig. 2).[9] La composizione di Palma, in una specie di *horror vacui*, è gremita di figure e il contesto architettonico è in qualche modo subordinato ai personaggi, quasi tutti immediatamente riconoscibili, raffigurati in primo piano a grandezza quasi naturale. L'interesse per l'uomo e un forte gusto per il ritratto prevalgono sulla messa in scena. Nella tela veneziana, invece, grazie ad una narrazione incalzante e stimolata da uno spirito di osservazione acuto, anche se a volte indulge in una qualche ingenuità, è lo spettacolo della città in festa con le migliaia di barche imbandierate, la folla esultante e curiosa a farla da protagonista, e proprio questo legame diretto con la realtà cittadina contemporanea consente di definirla una «veduta» *ante litteram*. Un ricordo del grandioso avvenimento probabilmente originato dall'esigenza di soddisfare una richiesta di committenti che desideravano conservare un'immagine di quell'importante evento a cui potevano aver partecipato.

Anche qui i protagonisti sono colti subito dopo lo sbarco di fronte a Ca' Foscari, ma per le ridotte dimensioni appaiono appena riconoscibili tra la folla di dignitari che li circonda solamente per il colore delle loro vesti. Enrico III, in lutto per la morte del fratello, è in nero su cui spicca come unica nota chiara la gorgiera candida, a sinistra il doge Alvise Mocenigo col mantello dorato, a destra il patriarca Giovanni Trevisan in vermiglio. Poco distante s'impone il maestoso profilo del Bucintoro, simbolo del dominio sul mare della Serenissima, su cui campeggia lo stemma del doge ai piedi di un rosso pennone su cui sventola il gonfalone di San Marco (fig. 3). L'imbarcazione dogale era considerata «un prestigioso e fastoso salone di rappresentanza per accogliere gli ospiti illustri».[10] Si tratta del naviglio costruito nel 1526, sotto Andrea Gritti, leggermente «più largo e più lungo» del precedente, che rimarrà il prototipo, seppur con qualche lieve differenza per i due seguenti. Ha quarantadue remi, due ponti separati da un raffinato fregio con divinità marine ed è coperto dal «tiemo» rivestito in raso «cremesino et indorato, similmente molto riccamente stellato di dentro di stelle d'oro».[11] A prua sopra il leone marciano s'innalza la statua dorata della *Giustizia*, probabilmente la stessa ancor oggi visibile al Museo Storico Navale, e a pelo d'acqua s'intravvedono i due speroni a forma di dragoni: una raffigurazione che appare più fedele di quella resa dal Palma.[12]

Sulla destra svetta l'alto profilo di Ca' Foscari di cui viene evidenziata la facciata laterale lungo il rio di San Pantalon dove con accurata precisione sono tratteggiati vari camini e nella parte bassa una decorazione a losanghe bicrome, ora non più esistente, simile, ma a colori invertiti, al rivestimento lapideo a quadroni di Palazzo Ducale, costante modello per l'architettura civile veneziana (fig. 4).[13]

Nel primo piano che si dilata davanti a noi un formicolio fluttuante di gondole e battelli di ogni stazza e foggia ben rendono «lo spettacolo meraviglioso della moltitudine delle barche che serravano all'intorno quel bellissimo legno», gustosamente descrivendo quella festosa flottiglia estrosamente addobbata per l'occasione che con suoni e canti ha accompagnato l'augusto visitatore (fig. 5).[14] Il dipinto sembra quasi volerci riportare la colonna sonora dell'avvenimento, quell'incredibile frastuono, fatto di grida, musica, vociare

2. Pittore della fine del XVI secolo, *Arrivo di Enrico III a Ca' Foscari*, Venezia, collezione privata

allegro, sciabordio delle acque e che a detta delle fonti era esploso con l'arrivo del re in bacino San Marco quando anche, oltre alle artiglierie, tutte le campane veneziane si erano messe a suonare a distesa.[15] Grazie a un occhio da cronista attento l'artista riesce a cogliere con una pennellata vivace, che a volte si fa corposa, ogni dettaglio che caratterizza la miriade di personaggi e di particolari che punteggiano la scena. Lo sforzo dei vogatori della caorlina rossa tutta a sinistra, contrapposto a un impegno più distratto di quelli bianco vestiti del natante che immediatamente li precede, il groviglio di vessilli e bandiere che garriscono al vento, la frenetica tensione di tutti gli equipaggi si contrappongono alla pacata e divertita curiosità delle due dame bionde, simili a quelle immortatale da Cesare Vecellio e forse ancor meglio da Giacomo Franco, che fanno capolino dietro al felze nero, stagliato sulla foresta vermiglia dei remi del Bucintoro.[16] Due «biondine in gondoleta» al cui fascino Enrico non doveva essere indifferente, come ben dimostra la sua visita a Veronica Franco![17] Sono proprio questi particolari che danno un brioso sapore alla composizione: i ricchi addobbi, i preziosi drappi e tappeti che rivestono i balconi, le tende multicolori svolazzanti per la brezza della sera e soprattutto la moltitudine di persone nelle pose più diverse, persino aggrappate a camini, che, come ricorda anche Sansovino «stava su per le rive da un capo all'altro del Canal grande per le finestre & per tetti».[18] Dense nubi contrastano in un cielo che va via via spegnendo la calda luminosità del tramonto riportandoci nell'afosa atmosfera di quella calda serata di metà luglio.[19]

Difficile, anche per l'evidente difformità nelle diverse parti del dipinto, dare un nome all'artista che va probabilmente ricercato nell'ambito di quella cultura tardo manieristica delle cosiddette 'sette maniere', secondo la famosa definizione boschiniana, che vede tra gli esponenti di spicco Palma il Giovane.[20] La spigliata e più sicura stesura che definisce questa folla variopinta contrasta con la rigidità dell'impaginazione architettonica e induce a ipotizzare l'intervento di due mani diverse. Soprattutto per tematica, la tela sembrerebbe avvicinarsi all'ambiente di Andrea Vicentino, il tumulto dei remi, la concitazione dei personaggi rimandano per certi versi alla monumentale *Battaglia di Lepanto* della Sala dello Scrutinio in Palazzo Ducale, senza però condividerne l'eleganza.[21] Ma forse è meglio cercare in quella cerchia di artisti che in questi anni, oltre ai consueti soggetti allegorico-celebrativi, sacri o mitologici, hanno anche affrontato argomenti di genere documentario, primo fra tutti Pietro Malombra (1556-1618). Pittore dalla complessa personalità, valido ritrattista, instancabile disegnatore, e a detta delle fonti abile scenografo e prospettico, antesignano della veduta, che però nella classifica del Boschini merita solo il sesto posto.[22] Le «Prospettive delle due piazze San Marco», con processioni o «il broglio» di nobili, «Il Funerale del Doge» e in particolare la sua *Udienza dell'ambasciatore Alonso de la Cueva, nella Sala del Collegio* del Museo del Prado, anticipando i tempi segnano l'inizio di una moda che si diffonderà soprattutto nel XVIII secolo.[23] Non va, inoltre, dimenticato che Pietro è figlio di Bartolomeo Malombra, letterato e «massaro» della Cancelleria dogale, autore tra l'altro di un poema dedicato al sovrano francese in occasione della sua visita a Venezia e ha rapporti con i Giustinian, alla cui committenza, molto verosimilmente, si deve la tela con *Vergine e il Bambino e Santi*, un tempo nella chiesetta della Madonna dell'Arsenale e ora in collezione svizzera, in cui compare lo stemma della famiglia con l'aquila bicipite.[24] Anche Odoardo Fialetti (1573-1637/38), bolognese di nascita, ma veneziano d'adozione, alle tematiche sacre affianca una vasta attività grafica e interessi per la ritrattistica, ma soprattutto per«il genere vedutistico-ambientale, nella scia di Domenico Tintoretto o di un Pietro Malombra»,[25] come ben rivelano ad esempio la *Veduta di Venezia a volo d'uccello*, dell'Eton College, o *Il doge Leonardo Donà concede udienza all'ambasciatore britannico sir Henry Wotton*, ora nelle collezioni reali a Hampton Court, una specie di replica semplificata dell'analogo dipinto di Malombra.[26]

È comunque da ritenere che la tela non sia stata dipinta a grande distanza dall'avvenimento, in una data non lontana da quella dell'opera di Palma il Giovane, anche se il ricordo di questo trionfale evento perdura nel tempo e la sua onda lunga si rifrange in pieno Settecento nello straordinario affresco di Giambattista Tiepolo, *L'arrivo di Enrico III a Villa Contarini*, conservato ora dopo lo strappo al Musée Jacquemart-André di Parigi.[27] Va inoltre considerato che il dipinto si trova nel portego del palazzo ed è affiancato da quattro tele genericamente ascritte a scuola di Palma il giovane, che

3. Pittore della fine del XVI secolo, *Arrivo di Enrico III a Ca' Foscari*, Venezia, collezione privata, particolare del Bucintoro e dello sbarco

4. Pittore della fine del XVI secolo, *Arrivo di Enrico III a Ca' Foscari*, Venezia, collezione privata, particolare della facciata laterale di Ca' Foscari

5. Pittore della fine del XVI secolo, *Arrivo di Enrico III a Ca' Foscari*, Venezia, collezione privata, particolare delle barche

raffigurano importanti episodi della famiglia Giustinian, dal leggendario matrimonio avvenuto grazie a una concessione speciale di papa Alessandro III tra Nicolò, monaco a San Nicolò del Lido, ultimo maschi superstite della stirpe, con Anna, figlia del doge Michiel, che perpetuò la nobile schiatta, a un'azione militare, con tanto di galee sullo sfondo di una fortezza, fino a due momenti della vita di San Lorenzo con l'investitura a Patriarca e quindi le esequie.[28] Forse un'ipotizzabile committenza Giustinian che nella decorazione della sala accomunava tra le glorie familiari, il solenne ricevimento del sovrano francese che, come si è visto, aveva soggiornato con il suo seguito anche in queste stesse stanze?[29]

Al di là dello specifico valore artistico, questo acuto reportage forse di un testimone oculare della fastosa cerimonia, offre una testimonianza significativa di grande rilevanza documentaria e ci consente un'ideale ricostruzione di questo tratto di Canale a fine Ciquecento, un'immagine non troppo distante da quella riportata nella pianta di Jacopo de' Barbari (1500). Stando alla ripresa abbastanza fedele dei primi tre edifici sul lato destro, Ca' Foscari e i due corpi residenziali Giustinian, è da credere che la tela riporti la situazione con una certa precisione (fig. 9). Continuando su questa sponda nel percorso verso il fondo troviamo il profilo mosso di Ca' Giustinian Bernardo, ora sede del Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati, in origine culminante con un coronamento mistilineo, come è anche riportato dal Palma

6. Palma il Giovane, *Sbarco di Enrico III a Ca' Foscari*, Vienna, Albertina
7. Venezia, Canal Grande all'altezza di Ca' Foscari, veduta attuale

8. Pittore della fine del XVI secolo, *Arrivo di Enrico III a Ca' Foscari*, Venezia collezione privata, particolare del lato sinistro del Canal Grande

9. Pittore della fine del XVI secolo, *Arrivo di Enrico III a Ca' Foscari*, Venezia, collezione privata, particolare del lato destro del Canal Grande

nel disegno dell'Albertina (inv. 1696), preparatorio del dipinto di Dresda (fig. 6). Poco distante sul retro, dietro a una guglia slanciata simile a quelle che contraddistinguono l'abitazione di un capitano da Mar, si scorge una loggia aperta, una specie di liagò, che ricorda quella raffigurata da Vittore Carpaccio nel *Miracolo della reliquia della Croce al ponte di Rialto* delle Gallerie dell'Accademia, come pure gli stenditoi per asciugare i panni di lana tracciati dal De Barbari alle *Chiovere* a Santa Croce. Accanto si erge palazzo Bernardo Nani, ora Luccheschi, che ha conservato lo stesso aspetto, quindi al posto della grandiosa mole di Ca' Rezzonico appare una costruzione di non particolare pregio, a tre piani, con finestre rettangolari e balconi nel primo soler, un paio di camini carpacceschi e un'apertura ovale sul lato verso calle Bernardo, la famosa proprietà che i Bon decisero di ristrutturare a partire dal 1649 e di cui ora abbiamo un'immagine.[30] Incontriamo quindi i palazzetti Contarini Camerata, secondo la definizione di Ongania,[31] con la stessa differenza altimetrica attuale, affiancati da un alto e maestoso fabbricato a quattro piani, lo scomparso Michiel Malpaga, quadriacuto, riedificato dopo il 1424 per Nicolò Michiel, venduto in parte nel 1787 dai Provveditori di Comun come bene rovinoso e demolito nel 1808; al suo posto all'inizio del Novecento su progetto di Giuseppe Berti viene costruita in stile neogotico la Palazzina Stern (fig. 7).[32]

Quindi dopo il rio Malpaga la bassa e compatta sagoma di Palazzo Moro, seguita dalla più agile *silhouette* di Palazzo Loredan dell'Ambasciatore, di cui non si distingue bene la facciata completamente in ombra.[33] Fortemente illuminato è invece Palazzo Contarini degli Scrigni, accanto al quale non appare l'edificio finora attribuito a Vincenzo Scamozzi, i cui lavori, come ricorda Rössler, iniziarono a partire dal 1580.[34] Un ulteriore tassello per la datazione del dipinto è dunque l'assenza di questo particolare, che, invece, sembra riconoscibile nella tela del Negretti di Dresda e forse meglio nel disegno preparatorio dell'Albertina in cui s'intravvede il timpano

che corona il fronte del palazzo, e indurrebbe a ritenere il telero veneziano antecedente a quello del Palma. Alla fine del cannocchiale prospettico, forse per un'esigenza di maggior fedeltà nella resa spaziale, non troviamo le guglie della chiesa della Carità, riprese invece dal Palma grazie a un'operazione di raddrizzamento della prospettiva del canale. Passando sulla riva sinistra (fig. 8) s'inizia con Palazzo Da Lezze, stracolmo di gente, rimasto quasi inalterato, seguito da alcune case senza particolari qualità, ancor oggi esistenti, la prima, più alta, la seconda sostenuta da un alto porticato.[35] Negli immobili adiacenti si può forse riconoscere la «casa da stazio sopra el Canal grande, con due magazeni da olio […] uno stabile contiguo in detta contrada con un magazen da olio […] e parimenti una casetta» ricordati nel testamento di Benedetto Pichi del 1578 e acquistati nel 1671 da Pietro Liberi, assieme ad altre proprietà per la costruzione della sua dimora,[36] Palazzo Moro Lin, la famosa «casa dalle 13 finestre», un *unicum* nel panorama architettonico veneziano, progettato da quell'estroso personaggio di Sebastiano Mazzoni, per l'amico pittore.[37]

Da questa rapida ricognizione emerge nitidamente come la tela nel fissare un'istantanea della sfarzosa cerimonia intenda restituire un'immagine esatta della città, confermando così l'opinione che pone l'origine della veduta nel racconto di un evento festoso. Dopo le Regate, le cacce ai tori, le affollate e animatissime composizioni dedicate ai divertimenti e alle ricorrenze solenni della liturgia pubblica veneziana riprese con occhio divertito da Joseph Heintz il Giovane (1600 ca-1678) alla metà del XVII secolo,[38] nel Settecento saranno inizialmente gli «ingressi solenni» degli ambasciatori stranieri in Palazzo Ducale, come quello del diplomatico francese M. de Charmont di Luca Carlevarijs (1703) a offrire ai pittori l'occasione di una precisa ripresa del panorama cittadino contribuendo in un mix di veridicità documentaristica e spettacolarità allo sviluppo di un genere pittorico di successo che renderà la scuola veneziana famosa in tutta Europa.[39]

1. Si vedano dalle più lontane pubblicazioni P. Zampetti, *I Vedutisti veneziani del settecento*, catalogo della mostra, Venezia, 1967, p. XXIV alle più recenti, ad esempio F. Pedrocco, *Il Settecento a Venezia. I Vedutisti*, Milano, 2001 pp. 29-30.

2. Si vedano ad esempio *Il doge Loredan dinnanzi alla Vergine con i Santi Pietro, Marco ed Alvise* di Tintoretto nella sala del Senato o l'*Arrivo a Venezia di Caterina Cornaro* di Antonio Vassillacchi detto l'Aliense, ora al Museo Correr. Per le decorazioni di Palazzo Ducale e il loro significato, si rimanda a W. Wolters, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale*, Venezia, 1987. In particolare per il telero di Tintoretto si veda R. Pallucchini, P. Rossi, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, Milano, I, 1982, p. 222.

3. Ben due incendi hanno causato danni ingenti al palazzo: nel 1574 sono andate distrutte le Sale delle Quattro Porte, del Collegio e del Senato, mentre nel 1577 sono state interessate quelle del Maggior Consiglio e dello Scrutinio. Per gli incendi che hanno funestato la città si veda D. Calabi, *Venezia in fumo: i grandi incendi della citta-fenice*, Bergamo, 2006, in part. per l'area marciana pp. 83-100.

4. Ci restano molte altre immagini della sfarzosissima cerimonia dalle tre incisioni di Giacomo Franco, di cui due nel volume degli *Habiti d'Huomini et donne venetiane* (1610) in cui troviamo pure il famoso «teatro del mondo» di Vincenzo Scamozzi, alla grande tela di Andrea Vicentino *La dogaressa si avvia in corteo verso la Basilica di San Marco*, Devonshire Collection, Chatsworth: cfr. L. Urban Padoan, *Gli spettacoli urbani e l'utopia*, in L. Puppi (a cura di), *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento*, catalogo della mostra (Venezia, luglio-ottobre 1980), Milano, 1980, pp. 156-166.

5. G. Benzoni, *Enrico III a Venezia*, in *Venezia e Parigi*, Milano, 1989, pp. 79-80.

6. Per le complesse manifestazioni organizzate dalla Serenissima per accogliere Enrico III offrendogli «un'alta idea della magnificenza della Repubblica e per guadagnarsene l'animo» si vedano tra le molte pubblicazioni M. Rocco Benedetti, *Le feste e i trionfi fatti dalla Serenissima Signoria di Venetia nella felice venuta di Henrico III…*, Firenze, 1574; M. Dalla Croce, *L'historia della famosa entrata in Vinegia del Serenissimo Henrico III, re di Francia*, Venezia, 1574; *Il gloriosissimo apparato fatto dalla Serenissima Republica venetiana per la venuta, per la dimora, & per la partenza del christianissimo Enrico 3. re di Francia et di Polonia*, Composto per l'eccell. dottore Manzini bolognese. - In Venetia : appresso Gratioso Perchacino, 1574; T. Porcacchi, *Le attioni di Arrigo terzo re di Francia et quarto di Polonia descritte in dialogo…*, Venezia, 1574; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana (=BNM), ms it. VII, 553, 2585; S. Romanin, *Storia documentata di Venezia*, Venezia, VI, 1857, pp. 238-242; P. de Nolhac, A. Solerti, *Il viaggio in Italia di Enrico 3. re di Francia e le feste a Venezia, Ferrara, Mantova e Torino*, Torino, L. Roux & C., 1890; Benzoni, *Enrico III a Venezia*, pp 79-112; J. Fletcher, *Fine Arts and Festivity in Renaissance Venice: The artist's part*, in J. Onians (a cura di), *Sight-Insight. Essays on art and colture in honour of E.H. Gombrich at 85*, London, 1994, pp. 129-167; M.M. Mc Gowan, *The festivals for Henry III in Cracow, Venice, Orléans and Rouen*, in R. Mulryne, H. Watanabe-O'Kelly, M. Shewring (a cura di), *Europa Triumphans: Court and civic Festivals in Early Modern Europe*, Adelshort, I, 2004, pp. 103-215; A.L. Bellina, *A suon di musica da Cracovia a Lione: I trionfi del Cristianissimo Enrico III*, in U. Artioli, C. Grazioli (a cura di), *I Gonzaga e l'Impero: itinerari dello spettacolo*, Firenze, 2005, pp. 81-106; I. Fenlon, *The cerimonial City. History, Memory and Myth in renaissance Venice*, New Haven-London, 2007, pp.193-215.

7. La datazione del telero si basa sull'incisione tratta da Preys nel 1593. Una variante, attribuita ad Andrea Vicentino, proveniente da Ca' Foscari, si trova ora al Vescovado di Litomerice (Repubblica Ceca), una copia proveniente dal Convento di Santa Giustina è attualmente al Museo Civico di Padova, un'altra si trova al Castello di Kornik, due repliche, derivazioni autografe in formato ridotto, sono conservate nel castello di Kiel e a Versailles: cfr P.L. Fantelli, *«L'ingresso di Enrico III a Venezia» di Andrea Vicentino*, «Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia», 8, 1979, pp. 95-99, fig. 109; W.Wolters, *Le architetture erette al Lido per l'ingresso di Enrico III a Venezia nel 1574*, «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura'Andrea Palladio», XXI, 1979, pp. 273-289; Urban Padoan, *Gli spettacoli urbani e l'utopia*, pp. 155, 166; L. Urban Padoan, *IL Bucintoro*, Venezia, 1988, p. 61; S. Mason, *Aspetti del modelletto a Venezia nel secondo Cinquecento*, in C. Klesmann, R. Wex (a cura di), *Beitrage zur Geschichte der Ölskizze vom 16. Zum 18 Jahrhundert. Ein Symposium aus Anlass der Ausstellung «Malerei aus ester Hand Ölskizze von Tintoretto bis Goya' im Herzog Anton Ulrich-Museum Brauschweig»*, Braunshweig, 1984, p. 25; G. Duby e G. Lobrichon (a cura di), *Vita e fasti di Venezia attraverso la pittura*, Milano, 1991, p. 117; V. Mancini, *Per la giovinezza di Andrea Michieli detto il Vicentino*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti», CLVIII, 1999-2000, pp. 306-308; L. Urban, *L'arco trionfale e la loggia innalzati al Lido da Andrea Palladio*, in G. Caniato (a cura di), *Con il legno e con l'oro. La Venezia artigiana degli intagliatori, battiloro e doratori*, Verona, 2009, p. 117; G.J. van der Sman, *Brio veneziano per Andrea Vicentino, pittore di modelli*, «Artibus et Historiae», 62, 2010, p. 143. Per il dipinto di Palazzo Ducale e la visita del re francese si veda anche *Il Palazzo Ducale illustrato da Francesco Zanotto*, II, Venezia, 1858, tav. LXVII e N. Ivanoff, *Henri III à Venise*, «Gazette des Beaux-Arts», LXXX, 1972, pp. 313-330.

8. Il re con il seguito alloggia non solo a Ca' Foscari, ma anche negli adiacenti palazzi Giustinian, appositamente collegati per l'occasione all'edificio cafoscarino «lo accompagnarono a ca' Foscari della ca' granda preparata con lì doi Giustiniani per il suo alloggiamento per la comodità di andar di una in altra»: cfr. BNM, ms it. VII, 2585, c. 254; Fenlon, *The cerimonial City*, p. 376. Per la tela di Palma, ascrivibile agli inizi degli anni Novanta, si rimanda a S. Mason Rinaldi, *Palma il Giovane. L'opera completa*, Milano, 1984, p. 84; T. Rohark, *Palma il Giovane: «Der Besuch Heinrichs des III. in Venedig»; Ikonographie und Kontext* in *Gerettet: die Restaurierung der grossen Formate nach der Flut 2002*, catalogo della mostra (Dresda), Munchen-Berlin, 2007, pp. 70-73; T. Weigel, *Der Venedig-Besuch des polnisch-franzosischen Konigs Heinrich 4./3. in Text und Bild*, in B. Stollberg-Rilinger (a cura di), *Die Bildlichkeit symbolischer Akte*, Munster, 2010, pp. 268-312. Il disegno preparatorio si trova all'Albertina di Vienna.

9. La tela misura 346×137 cm. Cfr. M. Magrini, *Palazzo Giustinian dei Vescovi e le arti* figurative, in F. Bisutti, G. Biscontin (a cura di), Ca' *Foscari Palazzo Giustinian: uno sguardo sul cortile*, Treviso, 2012, pp. 37-38. Desidero nuovamente ringraziare Violante Brandolini d'Adda e Pierre Rosenberg per la gentile disponibilità e i preziosi suggerimenti.

10. Urban Padoan, *Il Bucintoro*, p. 56. Durante il tragitto «Il Re sedeva a poppa sotto un baldacchino, e su due sedie alquanto più basse stavangli ai lati il Doge e il cardinale San Sisto». de Nolhac, Solerti, *Il viaggio in Italia di Enrico 3*, p. 101.

11. In occasione della visita del re la copertura era stata sostituita e l'imbarcazione era stata restaurata: Urban Padoan, *Il Bucintoro*, p. 68. Da quanto ci riporta Marsilio Della Croce, «tutta la coperta» era stata tolta nel tragitto dal Lido a Venezia: Della Croce, *Historia della famosa entrata*, p. 16.

12. Per la statua lignea ricollegabile al Bucintoro del 1526, si rimanda a P. Rossi, in A. Bettagno (a cura di), *Venezia da Stato a Mito*, catalogo della mostra (Venezia, 30 agosto-30 novembre 1997), Venezia, 1997, p. 322.

13. Per l'analogia tra la policromia dei materiali lapidei di Palazzo Ducale e le decorazioni di edifici bizantini come il cosiddetto Palazzo di Costantino Porfirogenito si veda E. Concina, *Storia dell'architettura di Venezia dal VII al XX secolo*, Milano, 1995, p. 90. Per i rivestimenti lapidei di Palazzo Ducale si rimanda a R. Strassoldo, L. Lazzarini, *I marmi colorati del Palazzo Ducale a Venezia*, «Venezia Arti», 19-29, 2005-2006, pp. 35-46. Una decorazione muraria simile si vede, ad esempio, nel *Miracolo a San Lio* di Giovanni Mansueti, del ciclo pittorico della Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, ora alle Gallerie dell'Accademia e in un'incisione del XVI secolo con il *Bucintoro* sul Canal Grande (esemplare del British Museum, inv. 1866/07/1448) e raffigura, secondo Lina Urban, la zona rialtina prima dell'incendio del 1514: cfr. L. Urban, *I Bucintori dogali dalle origini al Seicento*, in *Con il legno e con l'oro*, p. 99. Questo tipo di decorazione policroma era diffusa anche nei territori oltre adriatico come si evince dall'*Entrata del Podestà Sebastiano Contarini nella cattedrale di Capodistria* di Vittore Carpaccio ora alla Galleria Nazionale di Arte Antica di Trieste: cfr. E. Francescutti, *Opere d'arte riparate dall'Istria durante la seconda guerra mondiale. Appunti di Storia e restauri*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 30, 2006, pp. 371-373. Per il palazzo si veda F. Sartori (a cura di), *La Casa Granda dei Foscari in Volta de Canal. Documenti, con un saggio di A. Foscari*, Venezia, 2001; G. M. Pilo, L. De Rossi, D. Alessandri, F. Zuanier (a cura di), *Ca' Foscari. Storia e restauro del palazzo dell'Università di Venezia*, Venezia, 2005; E. Concina, *Tempo novo. Venezia e il Quattrocento*, Venezia, 2006, in part. pp. 225-228.

14. F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venezia, 1663, p. 445. Una delle imbarcazioni più bizzarramente elaborate era quella di Giacomo Pisani con stucchi dorati, cavalli alati e un Nettuno con tritone, era condotta da vogatori con lunghe barbe bianche per simboleggiare i quattro principali fiumi del Veneto: cfr Fenlon, *The cerimonial City*, p. 205. Anche i pittori,come altre corporazioni, avevano allestito una loro barca come si può vedere in basso sulla destra nell'incisione *L'Arrivo del re al Lido* di Domenico Zenoni dove compaiono le scritte esplicative delle varie imbarcazioni: cfr. Fletcher, *Fine Arts and Festivity*, p. 140.

15. «Allora tutte le galee e i brigantini scaricarono insieme le artiglierie, e così fecero cinque galee disarmate che stavano alla riva del palazzo del gran priore d'Inghilterra, e altre navi ancorate in quei paraggi, oltre ai molti pezzi disposti sulla piazza. In pari tempo, ai primi tocchi della gran campana di San Marco, tutti i campanili risposero, secondo il disposto, suonando a distesa ; e le musiche, le grida, il batter delle mani di migliaia e migliaia di persone pigiate nelle navi, nelle gondole, sulle rive, alle finestre e sui tetti (!) fecero un tumulto «de sorte che pareva che Venezia se sobisase!» » de Nolhac, Solerti, *Il viaggio in Italia di Enrico 3*, pp. 105-106.

16. Vecellio ricorda le duecento dame veneziane che incontrarono il sovrano nella Sala del Maggior Consiglio «Queste erano tutte vestite di bianco, et quivi comparsero in guisa tale, et in così fatta vaghezza, che 'l re con tutta la sua comitiva ne rimase attonito e stupefatto», C. Vecellio, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo*, Venezia, 1598, f. 131*v*. Si veda anche J. Guérin Dalle Muse, *Abiti di Cesare Vecellio: Venezia e il «Veneto»*, in T. Conte (a cura di), *Cesare Vecellio 1521 ca-1601*, Belluno, 2001, p. 141. Le dame ricordano per abbigliamento e acconciatura con «i ricci de capelli cos' alti» le protagoniste degli *Habiti delle donne veneziane* di Giacomo Franco (1610), in particolare si accostano all'incisione *La novizza in gondola*, p. 8. Si veda la recente riedizione a cura di L. Urban, Venezia, 1990. Nobildonne con simili pettinature sono ritratte nel *Concerto* di Ludovico Pozzoserrato (1580 ca) del Museo Civico di Treviso e nel *Ritratto* di Francesco Montemezzano (1580 ca) di Brunswick, Herzog Anton Ulrich Museum.

17. Veronica stessa accenna in due sonetti alla visita del re, che era ripartito con un suo ritratto. M.F. Rosenthal, *The honest Courtesan: Veronica Franco, Citizen and Writer in Sixteenth-Century Venice*, Chicago, 1992, pp. 202-210.

18. Sansovino, *Venetia*, p. 445.

19. «Verso le sei pomeridiane il Bucintoro approdava al palazzo Foscari», de Nolhac, Solerti, *Il viaggio in Italia di Enrico 3*, p. 107.

20. M. Boschini, *Breve Istruzione*, premessa alle *Ricche Minere della Pittura veneziana*, Venezia, 1674. Sette maniere «facenti capo a una medesima "langue", formata sull'interpretazione delle grandi personalità, i cui caratteri linguistici venivano magari mescolati con una "routine" tardo manieristica di significato più o meno accademico»: R. Pallucchini, *Per la storia del Manierismo a Venezia*, in *Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia 1540-1590*, catalogo della mostra (Venezia, settembre-dicembre 1981), Milano, 1981, p. 58. Desidero ringraziare Stefania Mason e Paola Rossi per i consigli e i preziosi suggerimenti.

21. Per la figura di Andrea Vicentino e la sua funzione quasi di «riepilogo storicistico» della grande stagione cinquecentesca veneziana, si rimanda V. Mancini, *Per la giovinezza di Andrea Michieli*, pp. 305-328. Per il telero commemorativo della battaglia di Lepanto si veda G.-F. Le Thiec, *Enjeux iconographiques et artistiques de la répresentation de Lépante dans la culture italienne*, «Studiolo», 5, 2007, pp. 39-40.

22. «Il primo è Giacomo Palma il Giovane», seguono poi Leonardo Corona, Andrea Vicentino, Santo Peranda, Antonio Aliense, Pietro Malombra ed infine Girolamo Pilotto: cfr. Boschini, *Breve Istruzione*. Per l'artista che riesce a fondere la lezione di Giuseppe Salviati con la maniera romana e il luminismo tintorettesco si veda A. Cosma, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 68, 2007, pp. 258-261 (con bibliografia precedente); A. Piai, *Pietro Malombra prima del 1600*, in *Arte nelle Venezie. Scritti di amici per Sandro Sponza*, Saonara, 2007, p. 120. Nel 1597 è ricordato un suo «quadro in prospettiva» nel soffitto della Scuola Grande della Misericordia: cfr. S. Mason, *La decorazione pittorica e scultorea*, in G. Fabbri (a cura di), *La Scuola Grande della Misericordia di Venezia. Storia e progetto*, Milano, 1999, p. 80.

23. C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte ovvero Le vite degli illustri pittori Veneti e dello Stato*, Venezia, 1648, a cura di F. von Hadeln, Roma, ii, 1965, p. 159. *Museo del Prado. Catalogo de las pinturas*, Madrid, 1996, p. 211. L'udienza era avvenuta il 17 dicembre 1604.

24. B. Malombra, *Al Magno Henrico 3, difensore di Santa Chiesa, di Francia e di Polonia re christianissimo*, Venezia, 1574. Cfr. Piai, *Pietro Malombra*, pp. 117, 297.

25. R. Pallucchini, *La Pittura veneziana del Seicento*, Milano, 1981, pp. 80-81.

26. Va tuttavia rammentato che Fialetti, per motivi anagrafici, non può aver assistito alle sontuose cerimonie allestite per la visita del sovrano francese. Per l'artista bolognese che dopo la formazione con Giambattista Cremonini studia nella bottega di Tintoretto, si veda G. Tagliaferro, *Ad vocem*, in *Allgemeines Künstler Lexikon*, 39, 2003, pp. 309-310. Per la *Veduta di Venezia* si rimanda a M. Azzi Visentini¸ *Ancora un'inedita pianta prospettica di Venezia in un dipinto di Odoardo Fialetti per Sir Henry Watton*, «Bollettino dei Civici Musei veneziani», xxxv, 1980, 1-4, pp. 19-25. Per i suoi rapporti con Henry Wotton, F. Panzarin, *Il collezionismo inglese a Venezia nel Seicento: Henry Watton letterato, agente, collezionista, mecenate e il suo rapporto con Odoardo Fialetti*, «Arte in Friuli Arte a Trieste», 20, 2000, pp. 37-60 (con bibliografia precedente).

27. Tra le molte pubblicazioni si rimanda a J.P. Babelon, N. Sainte Fare Garnot, *Les fresques de Tiepolo*, Parigi, Noesis, 1998.

28. Si veda F. Bisutti, *Dalla Belle Époque alla Grande Guerra: Lady Helen Venetia D'Albernon*, in Ca' *Foscari Palazzo Giustinian: uno sguardo sul cortile*, p. 94.

29. Vedi *supra*, nota 8.

30. L'inizio dei lavori è un'ulteriore conferma per la datazione del dipinto che ovviamente li precede. Ringrazio Martina Frank per avermi supportato nell'identificazione e nelle ricerche su questi edifici. Per la storia del Palazzo ascritto a Baldsassare Longhena, malgrado la mancanza di prove documentarie dirette, tra i testi più recenti, si rimanda a: M. Frank, *Baldassare Longhena*, Venezia, 2004, pp. 242-261.

31. F. Ongania, *Il Canalazzo a Venezia*, Venezia, 1897, p. 17.

32. J.Ch. Rössler, *I palazzi veneziani. Storia, architettura, restauri. Il Trecento e il Quattrocento*, Trento-Verona, 2010, p. 99. Il palazzo è ritratto già nella pianta del De Barbari e quindi, oltre alla ripresa frontale nel *Teatro delle fabbriche più cospicue della città di Venezia*, lo troviamo in molte vedute da Canaletto, ad esempio nella tela della Wallace Collection di Londra, a Bellotto, si veda *Il Canal Grande dal palazzo Foscari fino a Santa Maria della Carità*, del Nationalmuseum di Stoccolma fino a Bernardino Bison nella tela passata recentemente da Robilant-Voena a Londra: cfr. W.G. Constable, J.G. Links, *Canaletto*, *Giovanni Antonio Canal 1697-1768*, ii, Oxford, 1989, n. 205; B. Kowalczyk, *Canaletto e Bellotto*: *l'arte della veduta*, catalogo della mostra (Torino, marzo-giugno 2008), Milano, 2008, pp. 60-63.

33. Palazzo Moro fu sopraelevato alla fine degli anni Venti del Novecento con un secondo piano nobile: cfr. G. Damerini, *La Ca' Moro a S. Barnaba, ora Barbini, sul Canal Grande*, Venezia, 1940, p. 69. Per palazzo Loredan dell'Ambasciatore sarebbe stato interessante poter controllare l'aspetto della porta d'acqua e la presenza del poggiolo della quadrifora, che come ricorda Rössler dovrebbero risalire alla trasformazione avvenuta prima del 1575: Rössler, *I palazzi veneziani*, p.161.

34. Non è nota la data del termine dei lavori di costruzione, che comunque si situano nel nono decennio del Cinquecento. Tra i nomi di progettisti proposti da Rössler troviamo Giovanni Grapiglia, Francesco Smeraldi, Antonio da Ponte in collaborazione con Contin: cfr J.C. Rössler, *Da Andrea Palladio a Francesco Contin: I Palazzi Mocenigo a San Samuele e Contarini degli Scrigni*, «Arte Veneta», 66, 2009, pp. 57-63; Rössler, *I palazzi veneziani*, pp. 285-289.

35. Il sottoportico costituiva allora lo sbocco in canale di una calle chiamata «Colonne». Anche ora delle colonne racchiuse da sostegni murari reggono il portico.

36. Per la storia di palazzo Moro Lin si rimanda a B. Rodriguez Canevari, *La casa di Pietro Liberi sul Canal Grande a Venezia*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 9, 1974, pp. 119-136; si veda anche E. Bassi, *Palazzi di Venezia*, Venezia, 1976, pp. 480-483.

37. Per la figura poliedrica di Sebastiano Mazzoni, pittore, architetto e poeta (1611-1678) si veda N. Ivanoff, *Sebastiano Mazzoni*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 2, 1958-1959, pp. 265-268; P. Benassai, *Sebastiano Mazzoni*, Firenze, 1999; M. Rossi, *Il tempo ritrovato di Sebastiano Mazzoni*, «Paragone», 31, 2000, pp. 64-78; S. Mazzoni, *«La Pittura Guerriera» e altri versi*, intr. di M. Rossi, con un saggio di M. Leone, Venezia, 2008.

38. Per l'artista si veda F. Pedrocco, *Joseph Heintz il Giovane*, in *Gaspare Vanvitelli e le origini del vedutismo*, catalogo della mostra (Roma), Roma, 2002, pp. 275-285; D. D'Anza, *Appunti sulla produzione festiva di Joseph Heintz il Giovane. Opere autografe e di bottega*, «Arte in Friuli Arte a Trieste», 24, 2005, pp. 7-20; D. D'Anza, *Uno stregozzo di Joseph Heintz il Giovane*, «Arte in Friuli Arte a Trieste», 25, 2006, pp. 13-18.

39. Carlevarijs, *L'entrata a Palazzo Ducale dell'ambasciatore francesce de Charmont* (12 aprile 1703), ora nella collezione Terruzzi: cfr. A. Scarpa, in *La collezione Terruzzi. I capolavori*, catalogo della mostra (Roma, marzo-maggio 2007), Milano, 2007, pp. 426-427; G. Pavanello, A. Craievich (a cura di), *Canaletto e i suoi splendori*, catalogo della mostra (Treviso), Venezia, 2008, pp. 91-92, 246-247. Per i dipinti in ricordo di queste cerimonie «diplomatiche» si veda anche S. Tipton, *Diplomatie und Zeremoniell in Botschafterbildern von Carlevarijs und Canaletto*, «riha Journal», 8, 2010, http://www.

Mario Rosso

LA SACRESTIA DELLA CHIESA DI SAN BARTOLOMEO DI RIALTO

ABSTRACT. *During the sixteenth century the second sacristy of San Bartolomeo church was created in some new buildings situated on the south church side, which also included a room for the St. Matthias school, an oratory, and shops owned by the priests Chapter. This new sacristy, still in use, replaced the medieval one, attested in 1208. A specific archival research has helped to clarify how the gradual edification of places surrounding the church should be seen according with the reorganization of the sixteenth-century commercial activities in Rialto, the city trades heart.*

riha-journal.org/articles/2010/tipton-diplomatie-und-zeremoniell.

Campo San Bartolomeo è conosciuto da veneziani e visitatori soprattutto per i negozi che si affacciano sull'animatissimo slargo e per il monumento ottocentesco a Carlo Goldoni, ma pochi si accorgono della presenza della chiesa dedicata all'apostolo che dà appunto il nome all'area circostante. L'edificio sacro si presenta completamente serrato dalle case e dalle botteghe che gli si addossano e l'ingresso principale è rivolto verso una stretta calle secondaria. L'altezza degli edifici circostanti tende anche a nascondere il campanile, benché la sua struttura monumentale non sia affatto di proporzioni modeste.

Questa situazione si costituì nel corso del Cinquecento, in occasione della riorganizzazione dell'area circostante il ponte di Rialto; proprio in questa fase iniziò la costruzione della seconda sacrestia della chiesa, oggetto del presente articolo, nel quale si cercherà di ricostruire questo processo grazie all'aiuto di alcuni documenti inediti conservati presso l'archivio storico della parrocchia.[1]

Le caratteristiche della struttura dell'insediamento originario intorno all'edificio ecclesiastico, che possono essere ancora lette nonostante la saturazione di ogni spazio, furono la preferenza delle residenze gentilizie per l'affaccio lungo i corsi d'acqua e la presenza di ampi spazi retrostanti liberi; di questa situazione originaria sopravvive il piccolo campo, attestato come «terra ecclesiae» nel 1153, alla vigilia del mutamento del titolo della chiesa dal momento che nel 1196 esso venne riconosciuto come «campo Sancti Bartholomei».[2]

Il campo non era l'unica estensione libera dell'area in esame: la chiesa era circondata da vaste estensioni coltivate, citate dalle fonti come «ortum Dei ecclesie» (1147), «orti ecclesie» (1155), «terra Sancti Bartholomei» (1190; 1202), «ortum» (1208), che si estendevano presso l'attuale pescheria di San Bartolomeo, lungo il Canal Grande, fino a corte della Cerva, comprendendo a sud un tratto di calle e ramo dei Bombaseri fino a Marzarieta 2 Aprile e Salizzada Pio X.[3]

Il «confin» di San Demetrio[4] costituì la sede più antica del mercato realtino fino all'XI secolo, quando iniziò il progressivo trasferimento e l'organizzazione del mercato «de ultra Canalem», nella zona attuale. Vi ebbe sede anche l'antica Zecca del ducato («Moneta» o «locus Monete»), localizzata a nord della chiesa, negli isolati che oggi separano il fondaco dei Tedeschi dagli edifici addossati alla chiesa stessa: essa risulta già dismessa nel 1112.[5]

Ai primi del Duecento, i confini con la parrocchia di San Salvador furono fissati lungo le attuali calli degli Stagneri o della Fava, l'ultimo tratto di Marzarieta 2 Aprile e ramo dei Bombaseri.[6]

Nel 1222 il comune acquistò dalla famiglia Zusto una proprietà posta nei pressi del futuro rio del Fontego per creare il primo nucleo del fondaco della nazione tedesca:[7] questo segnò un primo passo verso l'elezione da parte della comunità germanica della chiesa di San Bartolomeo quale sede parrocchiale.

Nonostante lo spostamento della sede del mercato oltre il Canale, la vocazione commerciale della zona fu tale che tra il XIII e il XIV secolo si procedette alla saturazione delle aree edificabili con la creazione di case d'affitto disposte a pettine ortogonalmente rispetto al campo e intorno ad alcune corti nella zona più interna della contrada, compresa nella svolta del rio della Fava.

Una vera e propria modifica all'assetto del territorio della chiesa di San Bartolomeo fu la costruzione del primo ponte di Rialto, realizzato forse nel 1172 dal doge Ziani, secondo una tradizione rifiutata già da R. Cessi,[8] più probabilmente nel 1259, e chiamato «pons ille de Monete»[9] a memoria della preesistente Zecca. La costruzione del manufatto ligneo a ridosso del fondaco dei Tedeschi non modificò gli assi viari ma favorì l'unificazione urbana, facendo diventare il «confin» di San Bartolomeo l'incrocio fra i sestieri di Cannaregio, San Marco, San Polo e Santa Croce. Il ponte non era percepito come una cesura poiché fin dal XVI secolo, la dicitura ufficiale della chiesa era infatti «San Bortolamio di Rialto», al pari delle due chiese di San Giovanni e di San Giacomo, che sorgono oltre il ponte.[10]

La ricostruzione in pietra del ponte alla fine del Cinquecento segnò un'ulteriore trasformazione con il tracciato del-

1. Venezia, Chiesa di San Bartolomeo, l'angolo della cappella della Madonna del Rosario e il muro soprastante la sacrestia maggiore. Particolare dell'archetto inflesso lungo l'antico spiovente del tetto della cappella della Madonna del Rosario

2. Venezia, Chiesa di San Bartolomeo, cappella della Madonna del Rosario, esterno. Si osservino i volumi della rifabbrica secentesca sovrapposti al corpo medioevale originario

la nuova strada allineata con la drapperia dalla parte di San Giacomo e con l'angolo di una bottega da libraio dall'altra, «fino al campanile di San Bortolomio ovvero fino alla porta della chiesa».[11] Il 14 e il 20 maggio 1589 i Provveditori sopra la Fabbrica del ponte di Rialto si accordarono con il capitolo di San Bartolomeo per costruire sei case e sette botteghe.[12]

La presenza di numerose attività mercantili comportò la progressiva saturazione e frammentazione degli spazi, iniziata con l'edificazione sistematica lungo i fronti delle strade circostanti. A queste dinamiche, come si diceva, non rimase estranea la chiesa di San Bartolomeo[13] che nel corso del XVI secolo fu dotata progressivamente di una saletta per la scuola di San Mattia, di una seconda sacrestia, destinata a soppiantare quella più antica e di un oratorio, ricavati negli spazi posti a sud dell'edificio, nonché di un cospicuo numero di botteghe di proprietà del capitolo dei sacerdoti.

L'attestazione più antica di una sacrestia annessa alla chiesa di San Bartolomeo è un documento del 1208 conservato all'Archivio di Stato di Venezia, dove sono nominati un «murum secretarii e unum callem latus pedes tres» dotato di una porta che poteva essere aperta per consentirvi il transito.[14] La ricostruzione proposta da Dorigo in *Venezia romanica* colloca questa calle lungo il lato meridionale della chiesa, collegante Marzarieta 2 Aprile con calle dei Bombaseri e costeggiante la già nominata sacrestia[15] tra orti e terreni ancora liberi. Consideratane la posizione, questa sacrestia coincide con quella definita dalle fonti più tarde «interna», «minore» o «vecchia», per distinguerla da quella attuale, detta «maggiore» o «nuova», che fu edificata successivamente.

La prova «materiale» della persistenza di spazi liberi e di un passaggio tra l'attuale Marzarieta 2 Aprile e calle dei Bombaseri, a ridosso della primitiva sacrestia, può essere individuata nelle uniche tracce degli edifici medievali sopravvissuti ai lavori secenteschi. Sono una monofora ad arco sopracciliato che si trova murata e tagliata nella parte superiore del muro della scala che collega la sacrestia alla sala superiore e alcuni archetti inflessi posti lungo l'antico culmine del tetto soprastante la cappella della Madonna del Rosario, nell'angolo sudorientale della chiesa (figg. 1, 3).

Certamente questi archetti risalgono all'età gotica (l'arco inflesso è documentato a Venezia dal 1350)[16] e si presentano in mattoni a vista, sorretti da mensole di pietra d'Istria leggermente scantonate e sormontate da un bordino a toro compreso tra due fascette rettilinee. Gli archetti sono tre: uno lungo la parete meridionale, due e mezzo lungo quella meridionale; non sono più visibili dalle strade circostanti ma solo dalle finestre della sacrestia. Tale evidenza, assieme all'assetto della muratura sottostante i dossali lignei, può essere letta come l'affaccio di questa parete lungo uno spazio che doveva configurarsi aperto; non avrebbe avuto senso realizzare una sequenza di archi così curati se l'affaccio delle pareti allora fosse stato modesto come al presente. Inoltre, il muro della sacrestia taglia circa a metà il terzo archetto di sottogronda posto lungo il lato meridionale della cappella, quindi il coronamento proseguiva lungo il muro della navata sud della chiesa (fig. 2; 3).

Gli archetti sono attribuibili alla seconda metà del Trecento, quando la chiesa fu restaurata: nel 1367 il patriarca di Grado ordinava alla Scuola di San Mattia di contribuire alle spese per i lavori, e nel febbraio 1392 la medesima scuola, rimasta senza altare per un «rifacimento» della chiesa, si accordò con i tedeschi di Norimberga che cedettero l'altare della Croce dove fu posta una nuova pala con San Mattia e San Sinibaldo, patrono dei mercanti tedeschi.[17]

Sebbene non sia possibile costruire una cronologia esatta delle fabbriche insistenti nell'area in esame, va tenuto presente che esse dovevano presentarsi libere almeno fino ai primi anni del Cinquecento: un'attenta lettura della veduta di Venezia realizzata da Jacopo de' Barbari pubblicata nel 1500 consente di

osservare come la ruga di edifici che chiudeva ad ovest Marzarieta 2 Aprile all'epoca non fosse ancora saldata alla quinta delle botteghe addossate all'abside della chiesa, ma che doveva essere presente uno spazio aperto lungo una parte della navata meridionale della chiesa, la quale peraltro appare coronata da un timpano triangolare recante un oculo al centro (fig. 4).

Nell'archivio parrocchiale di San Bartolomeo non esistono documenti che descrivano l'assetto della chiesa e degli ambienti annessi anteriormente al 1572 perché nel mese di dicembre di quell'anno un incendio distrusse sia la sacrestia che l'archivio della parrocchia e della Cancelleria Patriarcale: se ne trova una memoria compilata da don Giovanni Rennio nel 1577, che la redasse per documentare la perdita delle carte e delle scritture avvenuta in quell'occasione.[18]

Negli anni a ridosso dell'incendio, le vicende dell'attuale sacrestia sono strettamente intrecciate con quelle della scuola di San Mattia,[19] che aveva sede nella chiesa e il cui altare, fino al 1594, era collocato nella navata destra, nei pressi della cappella absidale della Madonna del Rosario. Nel 1574 risulta che fu fabbricato un «albergo», o sala delle adunanze, della scuola di San Mattia,[20] presumibilmente a seguito dei danni patiti a causa dell'incendio di due anni prima, collocato sopra la cappella del Rosario.[21]

Si può ipotizzare che precedentemente alla rifabbrica tardo cinquecentesca, esso occupasse una posizione diversa: il timpano delineato da de' Barbari sopra la navata sinistra della chiesa potrebbe indicare questa struttura; indirettamente, al 1574 risale anche la prima menzione di una sacrestia, quando si precisa che l'albergo di San Mattia fu costruito «sopra la sacrestia»,[22] quindi la sacrestia vecchia.

La visita apostolica condotta alla chiesa il 27 ottobre 1581 cita genericamente una sacrestia e parla del pavimento «lapidi solido quadrato confecto», riconducibili alle lastre di reimpiego rinvenute nel pavimento della sacrestia sottostante quello attuale, lungo il lato meridionale della cappella del Rosario. A seguito della stessa visita, tra i lavori da eseguire, fu imposto di murare la porta della chiesa nel portico che dava verso il campo[23] e di mantenere soltanto l'attuale porta laterale su salizzada Pio X. Il portico doveva essere definitivamente suddiviso in botteghe, come provvisoriamente accadeva già da qualche tempo, segno questo della volontà del clero della chiesa di ricavare una rendita sfruttando la posizione ormai strategica della chiesa.[24] Non mancano esempi, nel circondario rivoaltino, di altre chiese che con il trascorrere del tempo furono progressivamente fasciate da case e botteghe fino a nasconderle quasi completamente: si pensi alle già citate San Giovanni Elemosinario, nascosta da abitazioni, e San Giacomo, circondata da negozi.[25]

Il vicario e il capitolo di San Bartolomeo possedevano anche, come dichiarato nel 1591, un «certo picciol terreno vacuo contiguo a detta chiesa [di San Bartolomeo] et alla sagrestia di quella et a una bottega». Tale terreno, prospiciente calle dei Bombaseri, era occupato da una casa e una bottega affittate a Natalino di Sebastian «bombaser», che furono distrutte da un incendio nel novembre 1582. Il clero di San Bartolomeo cercò di mantenere il possesso di quella bottega a fianco della chiesa (posta dietro l'attuale cappella del Cristo) e tutelarsi dalla volontà del nuovo proprietario che vi fece poi costruire alcune case a condizione di rispettare le regole fissate dai sacerdoti confinanti (Appendice, doc. 1).

La menzione della sacrestia in questo contesto, nei pressi della cappella di San Mattia, ancora nella navata destra della chiesa, fa dedurre che si trattasse ancora della «sacrestia vecchia» o «sacrestia interiore».

3. Venezia, particolare dell'angolo tra la sacrestia e la chiesa di San Bartolomeo dall'alto. A sinistra si nota la doppia finestra della sacrestia maggiore, già sacrestia nuova; sul muro adiacente, attraversati da una grondaia, si osservano gli altri archetti gotici lungo la parete meridionale della cappella del Rosario. Il terzo archetto a sinistra risulta tagliato dalla muratura della sacrestia, addossata successivamente

La bottega del clero di San Bartolomeo, affacciata su calle dei Bombaseri, fu ricostruita nel 1612 perché pericolante e piccola; l'11 gennaio 1699 *m.v.* (1700), fu concesso alla Scuola del Santissimo Sacramento di poter aprire una porta che dalla sacrestia interna immettesse nella bottega di fianco alla chiesa, ricevuta a livello dal Capitolo: questo creò la possibilità di conservare le proprie argenterie, lasciando libero un locale sopra la sacrestia[26] e di aprire un'altra porta di comunicazione con la cappella del Crocifisso, ancor oggi esistente, murata, dietro il primo altare della navata destra (Appendice, doc. 8). Questi luoghi sono menzionati il 5 aprile 1716, quando «maistro Antonio Boscarol murer pose un casson di pietra donato dal signor dottor Sorari secondo diacono nell'andio che corre nella calle de' Bombaseri dietro all'altare del Christo» e fu pagato nove lire; anche «maistro Marco Viviani tagliapietra» ricevette un compenso «dovendo il medesimo casson servire per urinare». Il 23 agosto 1727, il muratore fu pagato otto lire «per haver sbianchizata la sagrestia piccola da dietro il Christo e sopra la sagrestia».[27]

Rimanendo in tema di botteghe, il Capitolo di San Bartolomeo possedeva anche i negozi posti sul retro della chiesa, verso il campo, infatti nel 1598 concesse a Domenico e Vincenzo Grimani di alzare di tre piedi il tetto della bottega confinante con la «sagrestia nova», identificabile con l'attuale sacrestia, in cambio dell'allargamento dell'unica finestra allora esistente al centro del muro fino all'angolo della cappella absidale destra e dividendola dalla precedente mediante uno «stafilo» di pietra d'Istria. Probabilmente la stessa bottega fu alzata ancora nel 1669 da Pietro Angeloni affittuale di Girola-

mo Loredan: il Capitolo tentò di far ripristinare il volume originario del negozio, ma la famiglia Loredan si oppose e non si riuscì a dirimere la questione (Appendice, doc. 2).

La prima menzione della sacrestia attuale può essere attestata al 1594, quando il Capitolo di San Bartolomeo rinnovò alla scuola di San Mattia il permesso di riunirsi nell'albergo «sopra la sacrestia», senza intralciare il collegio dei medici chirurghi, che era solito tenere lì le sue adunanze: nel documento viene citata anche «la metà della sagrestia vecchia», distinguendola per la prima volta dall'altra e concessa per conservarvi arredi e oggetti devozionali.[28] Ciò corrisponde alla presenza della tomba del capitolo della chiesa, che nell'iscrizione originaria, oggi non più leggibile, recava l'anno 1595;[29] nel mese di ottobre 1614, nei registri di Fabbrica, sono documentati lavori a questa sepoltura, fatti con l'impiego di «tole».

Nel primo Seicento, i registri di fabbrica della chiesa conservano annotazioni più o meno frammentarie circa continui lavori di modesta consistenza, localizzati in quella che diventerà la sacrestia maggiore, oltre alla menzione di rifacimenti degli arredi interni, soprattutto dei vecchi banchi: nel 1616 furono spese venti lire per «far meter doi travi nel sofitao de Santo Matia sopra la sagrestia».[30]

Nel mese di giugno 1616 si fece «conzar el salizado in sagrestia nova», dunque si lavorava al pavimento: probabilmente si tratta di quello stesso citato come già esistente nel 1640, realizzato a spese del Capitolo e identificabile con il pavimento marmoreo attuale. Contemporaneamente si procedeva alla ripassatura del tetto «sopra il colmo di San Mattia».[31]

Nel 1620 «l'oratorium supra sacristiam ecclesie Sancti Bartolomei», descritto in un particolareggiato inventario del 1593 che conferma la sostanziale integrità della struttura, con scala interna, quattro finestre[32] (una delle quali, ora scomparsa, guardava in chiesa), fu concesso ai confratelli della Dottrina Cristiana fino al 1635, con l'impegno a non disturbare il Collegio dei Medici nelle sue riunioni (Appendice, doc. 2). Il 15 giugno dello stesso anno i confratelli della scuola della Dottrina Cristiana presentarono al Capitolo le condizioni alle quali intendevano prendere in affitto l'oratorio: in quell'occasione è citato un «santo» che decorava la sala, forse una statua di San Mattia, e fu chiesta la possibilità di costruire un altare di legno o di pietra; inoltre, viene documentata l'esistenza delle tre finestre ancora esistenti, con la richiesta di poter murare quella centrale, che forse fu ridotta alle dimensioni attuali in quell'occasione.

Nel 1627 messer Nicolò «marangon» fu pagato tre lire e sei soldi per «tre ponti di legno impiegati per costruire una scaletta sopra il loco di Santo Mattia che se tien li paramenti et altre robbe di chiesa», identificabile con «l'alberghetto» di San Mattia, cui si accede dall'oratorio; vi furono allestiti anche alcuni armadi e fu realizzato il pavimento. Nel 1627 furono ripassati tutti i coperti della chiesa e delle due sacrestie; l'anno seguente si dice che fu dipinto il soffitto della sacrestia (non è noto di quale delle due).

Nel mese di giugno 1640 fu dichiarato che l'oratorio era stato decorato nella parte posteriore con un rivestimento ligneo; era presente una scala di pietra «con colonne» (ora scomparse) ed è citato un «pavimentum quoque seu solarium inferius factum de pecuniis ipsius reverendis capituli», probabilmente l'attuale pavimento della sacrestia nuova (Appendice, doc. 4). Tra il 1646 e il 1647 si susseguirono lavori di rinnovamento delle finestre e degli arredi e dei due pavimenti delle sacrestie che si ripeterono anche nel 1662 e nel 1683; nel 1678 furono ridipinti i muri esterni della sacrestia grande verso il campo.[33]

Nel 1673 don Natale Monferrato, primo prete titolato di chiesa e maestro della cappella Marciana, presentò al Capitolo formale richiesta per ottenere «tanto terreno quanto è la sepoltura capitulare poco più o poco meno ma dirimpeto alla porta della chiesa» e la possibilità di tenere un suo ritratto sopra la porta della sacrestia (Appendice, doc. 3).

All'epoca, la sacrestia attuale, detta già «sacrestia maggiore», era divisa da quella «minore» o «interiore» (già sacrestia vecchia, da una porta di panno rosso con intessuta la figura di san Bartolomeo; vi si trovavano un banco di noce e un altro banco di finto noce sotto la scala che conduceva all'oratorio, dove si conservava il sepolcro. Vi erano collocati anche alcuni banchi antichi, sopra i quali erano collocate delle statue di legno dorate che erano situate un tempo sopra gli altari della chiesa prima della loro ricostruzione avvenuta tra la fine del Cinquecento e il Seicento. Alcuni ritratti di sacerdoti e un Crocifisso ornavano le pareti della stanza.[34]

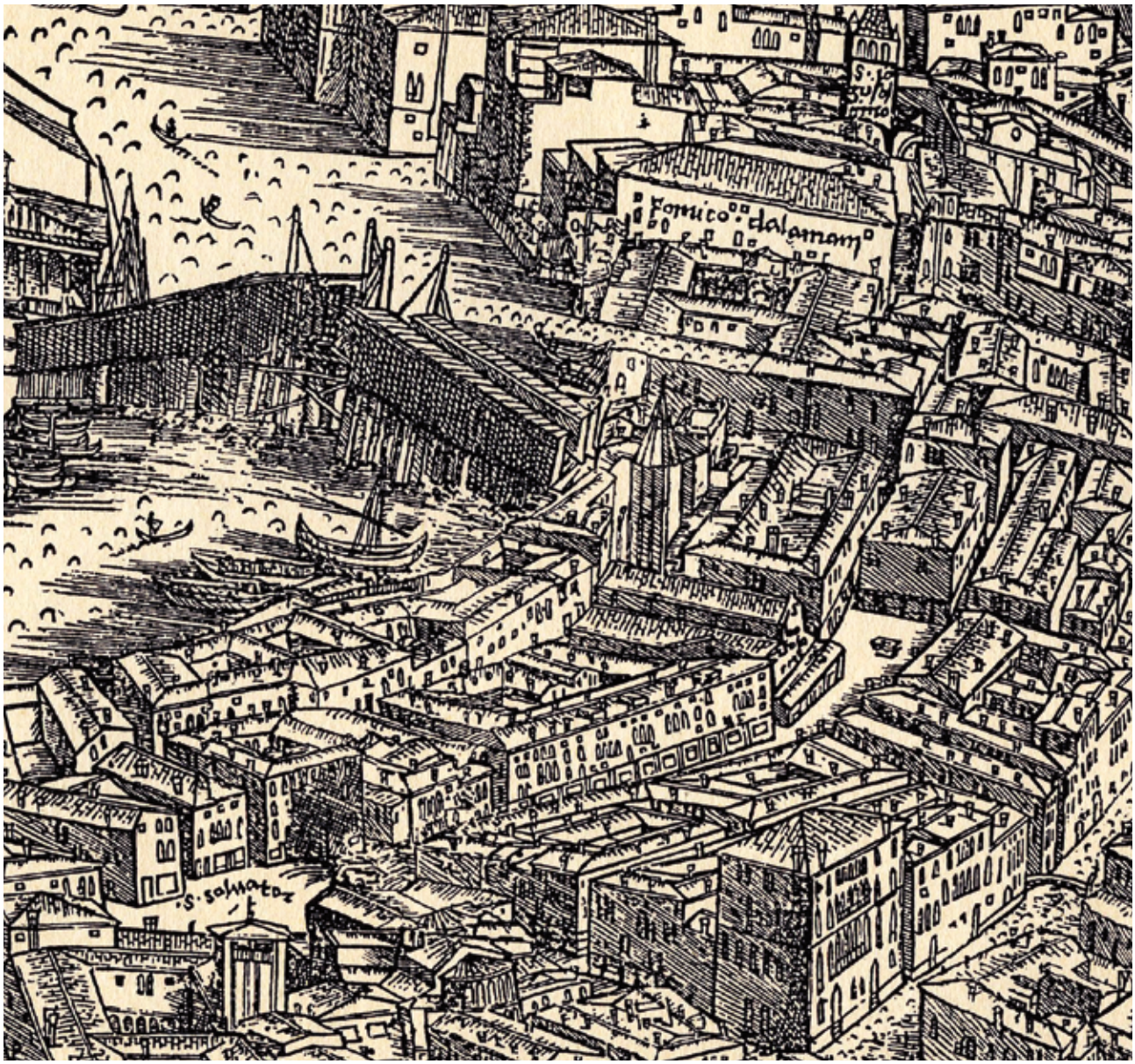
Nel 1685, dopo la morte di don Natale Monferrato, il Capitolo s'impegnava a completare il rinnovo degli arredi della sacrestia iniziata dal sacerdote con il rifacimento dei banchi e la costruzione della porta marmorea; rimaneva manifesta la volontà di far eseguire delle nuove spalliere tutt'intorno alla sala e si sarebbero dovuti far eseguire dei dipinti per decorare la fascia superiore delle pareti. Tuttavia, la morte prematura del sacerdote consentì il solo stanziamento del denaro per la decorazione lignea e non per la realizzazione di un ciclo pittorico, nonostante il Capitolo avesse preso impegno in questo senso (Appendice, docc. 5; 7).

Circa la volontà di Monferrato di riallestire la sacrestia maggiore è fondamentale un documento datato 1689, che riporta le testimonianze di alcune persone a lui vicine, tra cui il «germano» (cugino) don Gianmaria Grattarol, già pievano di San Canzian, che dimostrano come poco prima della morte il sacerdote avesse predisposto la somma per la realizzazione degli stalli e ne avesse scelto il disegno realizzato dal proto Antonio Moreschi (Appendice, doc. 6). L'incarico per la realizzazione del lavoro fu affidato ad Antonio Locatello, che scolpì le cornici per trentatrè ducati al passo. Il documento riporta anche le testimonianze di un servitore di Monferrato, Cristoforo Agostini di Francesco, di donna Domenica Sala, governante, e del marito Giuseppe Sala, entrambi abitanti nella contrada dei Biri, a San Canciano.

Nel 1700 fu rifatto il tetto della sacrestia piccola, quella interna, perché era crollato e il 30 luglio «messer Iseppo marangon» fu pagato per «haver fatto un solariol nel luoco dove stano li cirii pascali et li torzi del capitolo che è sotto la scala di pietra che va nell'Oratorio, fatto far detto solariol per logare la foghera et conca di rame nel tempo che non s'adopera et altre cose bisognevoli».[35]

Quattro anni dopo, fu sistemata una parte del pavimento della sacrestia: maistro Battista Mario fu pagato quattro lire e sei soldi per aver «lavorato appresso il scalin che corre nella sagrestia inferior»; nel 1708, sopra la sacrestia fu realizzato un armadio per porre le scritture di chiesa perché «il vecchio archivio era molto humido». Nel 1710, furono sistemate due cornici e il soffitto presso il sepolcro di don Monferrato; contemporaneamente, si eseguivano lavori di minore entità anche al pavimento sopra la sacrestia minore.[36]

Nel febbraio 1711 *m.v.* (1712), sulla scorta di quanto era già stato richiesto da don Natale Monferrato, altri due sacerdoti del Capitolo, don Domenico Testa e don Pietro Bertolla chiesero che fosse loro «concesso il terreno per farci una sepoltura […] con le stesse pietre et manifattura come quella del suddetto quondam Monferrato». Nello stesso anno, don Ber-



4. Chiesa e campo di San Bartolomeo nella veduta di Venezia di Jacopo de' Barbari (1500)

tolla attestava che aveva fatto aggiungere sul coperchio del sepolcro *due occhi* per poter aprirlo dopo la morte di Testa, ma rendeva noto che una volta inumato anche lui si sarebbero dovuti togliere perché non vi fossero seppellite altre persone. I lavori furono affidati al tagliapietra Francesco Caribuolo.[37]

Nel 1717, don Giovanni Battista Sorari fece costruire a sue spese il «campaniletto di marmo con sua campana sopra il muro maestro che corrisponde al lavello nella sacrestia inferiore»; esso è ancora visibile attraverso i finestroni della chiesa dalla porta laterale, collocato sopra il transetto destro: manca la campana, ma non si esclude che si tratti del «sonello» attualmente collocato sul lato meridionale del campanile. Per tutto il Settecento, i registri di Cassa fabbrica riportano spese relative alla manutenzione dei tetti e dell'orologio della sacrestia maggiore.[38]

Nonostante ciò, alla metà del secolo la sacrestia, molto danneggiata nel soffitto e nelle spalliere, fu restaurata con una spesa di quasi duemila e cinquecento lire; i lavori comportarono la realizzazione degli stucchi sul soffitto e alle pareti (Appendice, docc. 9, 10). Nel 1738 un inventario dei beni custoditi nella sacrestia maggiore descrive i quadri che adornavano le pareti e che furono eliminati con il restauro del 1757: vi si ammiravano un dipinto con un Crocifisso della Confraternita dei Prigioni, un ritratto di don Natale Monferrato, un ritratto del vicario Montanari, un ritratto del vicario Marco Giera, poi vescovo di Feltre, un ritratto di don Domenico Testa, un quadro con San Filippo Neri e uno con San Giovanni Nepomuceno.[39] Tra gli arredi compariva anche l'orologio «con sua cassa di noghera», fatta intagliare da don Sorari nel 1695: il meccanismo era «a sabion» e durava «hore sette».[40]

Nel 1763 don Giuseppe Bonarigo acquistò la sepoltura, già presente nella sacrestia, di don Giovanni Chiarello.[41]

Gli ultimi restauri documentati nell'archivio parrocchiale prima della caduta della Repubblica sono quelli che furono intrapresi nel 1788 da don Antonio Scarabotto, terzo prete di

chiesa: la sacrestia fu imbiancata, furono ripresi gli affreschi della finta finestra e fu ridipinta la porta (Appendice, docc. 11, 12); degna di osservazione è una nota del 1789 nella quale si dichiara che il pittore Ottavio Piliceri rifece gli stucchi di colore verde, adoperando «terra fina mineral».[42]

Nel 1796 furono scavate alcune tombe situate in chiesa e anche la sepoltura di don Giovanni Curti, in sacrestia.[43]

La lenta saldatura degli edifici alla navata meridionale della chiesa è ancora leggibile nel

Catasto Napoleonico della città, risalente al 1808: nel mappale è delineata una piccola corte non più esistente che separa la parete orientale della sacrestia nuova dalla bottega antistante; dall'altro lato, la corte privata sulla quale prospettava la sacrestia vecchia risulta separata dalla precedente solo dalla sacrestia nuova, il che giustifica la sua collocazione in quel luogo in un secondo momento. La corticella della sacrestia vecchia, inoltre, poteva avere anche uno sfogo su calle dei Bombaseri, cancellato dalla rifabbrica delle case del Capitolo alla fine del XVI secolo, il che riprenderebbe il collegamento tra la Marzarieta e calle dei Bombaseri ipotizzato da Dorigo, con un tracciato posto leggermente più a sud.

Altro segnale della presenza di spazi liberi in quest'area sono due finte finestre dipinte nel muro occidentale della sacrestia, che potrebbero indicare un affaccio preesistente.

Fino alla seconda metà del Cinquecento, quindi, l'attuale sacrestia di San Bartolomeo doveva configurarsi come uno spazio aperto, una sorta di «diverticolo» del campo frequentato dai fedeli che risiedevano lungo calle degli Stagneri e la Marzarieta. L'evidenza della pavimentazione a mattoni a vista rinvenuto sotto il pavimento in marmo della sacrestia maggiore, databile al XV secolo e con elementi di reimpiego le lastre quadrate del pavimento della chiesa del 1581 e l'epigrafe funeraria del patrizio Christoph Mülich o Muelichio di Augusta, del 1555[44], confermano la presenza, in questa parte del campo, di una pavimentazione a mattoni.

In questo spazio si può ipotizzare che l'attuale porta di comunicazione tra chiesa e sacrestia potesse essere stata una porta laterale dell'edificio sacro, oltre agli accessi citati nella visita apostolica del 1581.[45] Sempre in questa «corte» poteva essere collocata una scala scoperta in luogo di quella attuale, addossata successivamente alla monofora medievale e nascosta dietro i dossali della sacrestia, ma aperta, poiché nel documento del 1640 di locazione dell'Oratorio alla Confraternita della Dottrina Cristiana è citata una «scala lapidea una cum columnis iuxta et circum ipsam scalam» (Appendice, doc. 6).[46]

Rimane più difficile definire la situazione dell'affaccio delle abitazioni poste lungo il lato meridionale della sacrestia. Le demolizioni della fine dell'Ottocento hanno profondamente modificato l'assetto del precedente palazzo Tasca, cinquecentesco, che si affacciava da un lato verso la chiesa e dall'altro verso la Marzarieta, comportando l'edificazione di ben due piani d'abitazione sopra l'albergo di San Mattia.

APPENDICE DOCUMENTARIA

1. ASPVe, *San Salvador*, *Parrocchia di San Bartolomeo*, *Catastico primo del venerando capitolo di San Bartolomeo*, *1577-1620*.

c. 33*v*

Datum Venetiis ex Patriarchali palatio, anno nativitatis Domini nostri Iesu Christo millesimo quingentesimo nonagesimo primo, indictione quarta, die 27. mensis septembris presentibus reverendo domino presbitero Antonio Auramo et domino…lino de Ioveriis nuncio iurato Curię Patriarchalis testibus vocatis et rogatis.

c. 34*r*

et prima dice et in caso bisogni intende di provare che esso sopradetto vicariato di San Bortolomeo di Rialto tra gli altri beni spettanti et pertinenti al detto vicariato di San Bortholomeo possede un certo picciol terreno vacuo contiguo a detta chiesa et alla sagrestia di quella et a una bottega di raggion del medesmo vicariato, nel qual terreno altre volte erano fabricate una casa et di sotto un mangano et un'altra bottegha, la qual casa et mangano tenuta ad affitto per Sebastian manganer ne pagava d'affitto ciascun anno ducati sessantacinque da lire sie et soldi quattro per ducato di moneta corrente di Venetia et la detta altra bottegha era affittata ad un Natalino di Sebastian bombaser per ducati simili trentadoi ciascun anno, talmente che di detta casa, mangano et bottegha il detto vicariato ne cavava di fitto ciascun anno ducati novantasette, il qual terreno vacuo al presente confina da un capo con la calle comune de i Bombaseri che va verso la porta di detta chiesa nella qualle stradda o calle detto terreno ha il suo ingresso et uscita et da un lato confina con la detta bottegha, sacristia et chiesa predetta, dall'altro capo confina in parte con il muro di detta chiesa et in parte con una certa proprietà da cha' Grimani et parte con una proprietà di detto signor Thomaso Tasca di […]me del quale si fa mentione in dette littere apostoliche et hora con la proprietà di messer Alessandro Tasca nipote nipote et herede di esso signor Tomaso Tasca et dall'altro lato confina parte una calle o strada consortiva che serve alla proprietà di cha' Zane novamente fabricata et alla proprietà di detto Tomaso Tasca hora di Allesandro Tasca salvo però sempre li più veri confini, larghezza et longhezza, il qual terreno vacuo da un suo capo verso la calle di Bombaseri è di larghezza de piedi vinti in circa et dall'altro suo capo parte è di larghezza piedi trentaquattro et mezo in circa et parte et parte piedi vintisei et mezo in circa, da una sua parte è di longhezza dalla detta calle sino alla capella di Santo Matthia piedi quarantaotto in circa et da detta calle sino alla proprietà da cha' Grimani piedi cinquantaotto in circa et da detta calle sino alla proprietà del detto Tasca piedi cinquanta quattro et mezo in circa si come per li periti che sopra ciò serano essaminati si potrà verificare.

c. 34*v*

Secondo. Intende di provare quando sia bisogno che dell'anno .1582. del mese di novembre o più vero tempo, essendo casualmente entrato il foco in alcune case vicino alla casa et mangano e bottegha di ragione di detto vicariato talmente che restorno disfatte et discolate dal fuoco sino alli fondamenti, rimanendo solamente il detto terreno vacuo del quale il signor vicario doppo detto incendio non ha cavato né potuto cavare alcun frutto o utilità essendo restato come hora si vede, vacuo et fatto quasi un pubblico recettacolo delle immonditie

c. 35*r*

Di più detto reverendo vicario a maggior beneficio della detta chiesa et vicariato intende et così vuole che il detto terreno vacuo non si possi fabricare tutto ma che il detto Tasca, suoi heredi et successori et chi haverano causa da quelli sia-

no obligati lassar detto terreno vacuo in larghezza piedi sei et mezo misurando dal muro della detta apotheca et sacristia sino alla nova fabrica, il qual vacuo di largezza s'intende cominciare dalla fenestra overo balcone della detta bottegha di raggion di detto vicariato sino alla capella detta di santo Matthia in detta chiesa talmente però che la detta fenestra o balcone rimanga libero dalla fabrica che volesse fare detto Tasca in detto terreno varso la calle di Bombaseri dovendosi però li scuri del detto balcone che sono verso il detto vacuo levar et a spese di detto Tasca farli di dentro detta bottega con tutte le cose necessarie di feramenta o altro bisognase et con una finestra d'intorno di pietra di marmo, il qual terreno debba sempre in perpetuo star voto, et aperto da terra sino al cielo in larghezza di piedi sei et mezo di misura et in larghezza della detta fenestra o balcon exclusive sino alla detta capella di Santo Mathia in modo che nella fabrica che detto Tasca et successori volesero far o facessero nel rimanente del detto terreno non possano

c. 35*v*
in detta nova fabrica farvi pulpiti o pergolo overo liagò di legno overo di pietra o altro che ecceda fuor delli muri et fabrica nova verso il detto terreno vacuo ch'è di piedi sei et mezo più di tre oncie che fano una quarta parte di un piede, […] gelosie di legno qual possano eccedere li muri oncie quattro et li camini non si possano fare sotto il primo sollaro in terra né escano dalli suddetti muri da farsi più di nove oncie; possi non di meno il detto tasca et successori a suo arbitrio in detta fabrica nova farvi porte e finestre pur che non eccedano dal muro verso il vacuo piedi … tre oncie di un piede a fine che il detto terreno vacuo di piedi sei et mezo in largeza da capo a piedi habbia a rimaner prepetuamente vacuo, disocupato et discoperto sino al ciello et che non venghi occupato il prospetto o lume del balcone della detta bottega et della detta sacristia, et però detto Tasca et successori in detto vacuo non vi possi tenere cosa alcuna etiam amovibile di qual si voglia cosa, et particolarmente non vi possa tenere viti, arbori né cosa pensile etiam in terra etiam nelle casse o vasi, manco galline o altri simili meno animali, con patto espresso che detto vacuo si debba mantenere basso, non si possa lazare ma si debba matonar con pietre et calzina congiunte in modo che non habbia pendentia verso le mure di detta chiesa, sacristia et bottegha et causar humidità et sp<o>rchezzo alcuno con damno delle dette mura di bottegha, sacristia et chiesa né che di lei ne possa avvenire cattivo odore, restando però al detto Vicario et successori l'autorità di poter riformar quando gli piaccia a loro arbitrio tutte le finestre etiandio allargandole et alzandole et non sbassandole et sempre in ogni rifforma si facci con li medesmi ferri et detto Tasca et successori rimangano obbligati di far spazzar detto terreno vacuo da ogni sorte di immonditia almeno una volta la settimana et mancando in tal caso il detto Tasca o suoi successori, et li loro sacrestani possa entrare in detto vacuo et farlo spazzare et purgare a tutte spese di esso Tasca et successori

c. 36*r*
Die Mercurii .9. mensis octubris 1591. […]

c. 36*v*
2. Che la stantia, overo volta posta sopra de detta bottega è così humile et bassa che à pena vi può star un huomo in piedi in essa, la qual confina da un lato colla chiesa di San Bortolamio et dall'altro nelle case del detto Tasca, et da un capo alla strada commune detta de' Bombaseri et dall'altro capo nella sagrestia vecchia, la qual è di larghezza de piedi .10., di larghezza piedi .17. et altezza con il loco sopra de piedi .15. et la bottega ha un balcon con i feri in luce et scuro di dentro che guarda sopra la corte propria di detto Tasca alto piedi 4 ½ et largo piedi 3 in circa et la volta sopra ha un balcon solo che guarda sopra la calle commune detta de' Bombaseri alto piedi .3. et largo piedi .2 ½.

c. 41*r*
1612 sabato 17 settembre

c. 45
che possendo detto reverendissimo signor vicario fra gli altri beni di detto vicariato una bottega con un luogo di sopra basso, ch'apena vi si può star in piedi, nominato comunemente una volta con un picciolo balconcino che guarda sopra la strada maestra il tutto rovinoso et che sta per cadere et perciò resta vuota et senza conduttore, et confina da una parte nel stabile del detto magnifico Tasca, dall'altra con la detta chiesa di San Bortolamio da un capo con la strada maestra nominata de i Bombaseri et dall'altro con la sacristia di detta chiesa et è di larghezza piè dieci vel circa et di longezza pie dicisette in circa set alta in tutto sino sotto la travatura del detto coperto piedi quindeci in circa […]
Che da detto magnifico Tasca et a tutte sue spese sia rifabricata la detta bottega et ridotta all'altezza della sua propria bottega a quella contigua dovendo restarli il suo balcone che guarda sopra la corte propria di detto Tasca si come si attrova al presente con li ferri in luce et li scurri di dentro ne possi in alcun tempo esser alterato

2. ASPVe, *San Salvador*, *Parrocchia di San Bartolomeo*, *Catastico secondo del venerando Capitolo*, *1659-1678*.

Tenor scripturę de qua super sequitur videlicet
cum alias usque sub die lunę 15 mensis iunii 1620 fuerit pręsentata in actis Cancellarię patriarcalis quędam capitola parti et nomine confratrum doctrinę Christianę habentium oratorium supra sacristiam ecclesię Sancti Bartolomei de assensu et voluntate vicarii perpetui et capitularium eiusdem ecclesię quę etiam per illustrissimum et reverendissimum Patriarcham eiusdem temporis fuerunt confirmata et approbata pro ut etiam constat ex actis Cancellarię patriarchalis quę censeantur in omnibus et singulis suis partibus repetita per quę capitula inter cetera ipsi confratres pro elemosina ac alias debita recognitione ipsi capitulo promittebant solvere ducatos duodecim et duos pro sagristia in annis singulis de sex mensibus in sex menses anticipate, quę omnia in eiusdem capitulis contenta sortita sunt debitum effectum usque ad mensem iunii 1635.
[…]

In Christi nomine. Amen. Anno Nativitatis eiusdem millesimo quingentesimo nonagesimo quarto, indictione septima, die vero iovis vigesima septima mensis octobris.
[…] al sudetto reverendo Capitolo che vogli concedere alla scola predetta in chiesa un luoco per fabricare et ornare uno altare ad onore del glorioso San Matthia apostolo loro protettore et in particolare il sito dove era già erretto l'altare della Pietà et parimenti hanno adimandato che, salvo sempre il dominio della chiesa, se li dà la metà della sagrestia vecchia per conservare le robbe della scola et se li conceda commodità di ridursi nell'albergo superiore alla sagrestia nova ogni volta

che occorrerà di celebrare li loro capitoli senza però incommodo alcuno dell'eccellentissimo collegio delli signori medici che sogliono ridursi nel detto albergo [...] alli confrati della Scola predetta di congregarsi nell'albergo superiore ogni volta ch'occorrerà, fare liberi capitoli, pur che non si congreghino in tempo che si celebrano li divini Officii et in tempo che l'eccellentissimo collegio de' medici vorà congregarsi poi che non dovrà in modo alcuno restar impedito et perché altre volte sono state diverse liti tra il suddetto capitolo et detta scola, et perciò monsignor illustrissimo patriarca Trevisano prohibì espressamente sotto pena d'escommunica che non s'admettessaro li confrati di San Mattia nell'albergo predetto perché sotto vi era l'altare, et fece affiggere ancor le cedole sopra la porta dell'albergo come appar negl'atti della Cancellaria Patriarchale sotto li 6. settembre 1589 [...]

Actum Venetiis in loco supradicto presentibus ad primum domino Paulo Locatello turnitore quondam domini Antonii de Venetiis et domino Baptista quondam Iacobi de Zaninis da Bruscato territorii Brixiensis murario testibus rogatis.

A filza Q al numero 26

Hieronymus Luranus notarius
Publicus Venetiarum de pręmissis rogatus in fidem subscripsit

Die IIII mensis novembris
1598

Posseggono li illustrissimo signori Domenico Grimani et fratelli figliolo del quondam illustrissimo signor Vincenzo et il nobil signor Vincenzo Grimani loro nipote figliolo del quondam illustrissimo signor Piero etiam loro fratello una bottega cola volta di sopra condotta per messer Eustachio Nomico spetiale posta in confino di San Bartolomeo presso alla chiesa, la qual volta detti illustrissimi fratelli e nipote per essi stessi non possono alzare per esser l'aria d'essa chiesa et desiderando essi ergere alquanto detto loro stabile et appoggiarsi con le travi alla suddetta chiesa il che così sarebbe di molta sadisfation di che haverono ragionamento con l'infrascritti reverendissimo vicario et altri reverendi tittulati d'essa chiesa i quali tutti sono condescesi alla detta domanda con le conditioni però infrascritte et non altrimenti et non altro modo. Di qui è convocato et solemnemente congregato il reverendo capitolo di San Bartolomeo sopradetto nel loco solito a ridursi in detta chiesa d'ordine del reverendissimo signor Zuanne Mezzanica vicario perpetuo della sopradetta chiesa, premesso il suono della campana nel qual capitolo intervennero li infrascritti cioè il sopradetto reverendissimo vicario et li reverendi messeri pre' Alessandro de Benzoni secondo prete, Cesare de Masselli quarto prete, Pasin dei Salvotti diacono et Battista Maccarello soddiacono faccendo per essi stessi e per i nomi anco delli reverendi messeri pre' Zuanne Peranda primo prete et Francesco Giasetti terzo prete per i quali tutti li sopradetti [...] d'accordo sono divenuti all'infrascritta conventione, cioè: li sodetti tutti reverendi ne i nomi come sopra concedano licenza osservato però sempre il beneplacito et l'approbatione di monsignor illustrissimo et reverendissimo cardinal et Patriarca di Venetia e non altrimenti all'illustrissimo signor Domenico Grimani sopradetto presenti come di sopra accettanti che fabricando hora la predetta loro bottega possa alzarla et occupare l'aria per tre piedi in circa conforme le travi fermare di commun consenso in modo che con l'altezza non passi il colmo più alto del sogliaro della fenestra nuovamente fatta, né la sommità di detto colmo s'inalzi più di un piede mezzo conforme la tavola ch'è stata posta per fare la prova e come dalli segni che dal proto sono stati posti di consenso d'ambe le parti fattisi nel muro dove deve appoggiarsi la sommità del colmo. Communicando inoltre alli detti illustrissimi Grimani quella quantità di muro ch'imposta l'altezza predetta presso la fenestra e non più oltre in modo però siano obligati provedere che l'acque non moino nel muro predetto ma con gorne o con altra maniera a giuditio de' periti gli si dia essito si che la chiesa non riceva alcun pregiuditio, non intendendosi detti illustrissimi Grimani havere acquistata alcuna maggior ragione che nell'aria come nel muro predetto oltre a quanta di sopra gli si concede per virtù del presente instrumento e per maggiore commodità et acciò la sagristia nova predetta si renda più luccida detto illustrissimo signor Domenico in tutti i già detti nove s'obliga a spese loro proprie allargare la fenestra predetta sino al canton verso la cappella del Rosario accomodandovi in mezzo uno stafilo di piera viva et faccendosi li ferri come le fenestre di vetri, faccendo anco mettere di pietre vive le sfogliare della fenestra nova in tutte le parti come è già stato essequito et in oltre il medesimo sopradetto illustrissimo signor Domenico ha depositato attualmente deli denari del quondam illustrissimo et reverendissimo signor patriarcha d'Aquileia in mano del sopradetto messer Eustachio Nomico ducati cento a lire sei e soldi quattro per ducato per esser convertiti nelle boteghe della predetta chiesa secondo pararà alli reverendi sopradetti i quali ducati cento il predetto messer Eustachio ha promesso esborsare a beneplacito del sopradetto capitolo per esser erogati, le quali tutte cose nel presente instrumento contenute dette parti e contraenti come sopra intervenienti hanno promesso attendere et inviolabilmente osservare sotto obbligatione predetta pregando me notaro.

Actum Venetiis in sagristia supradicte eclesię presentibus domino Marco Gabano merciario ad insigne Melogranari quondam Gasparis et reverendo don Alessandro Barbicino vicentino curato eiusdem ecclesie testibus.

Gaspar Fabius publicus Venetiarum notarius, de predictis rogatus in fidem subscripsi

Filza M al n. 19

Die lunę 15 mensis iunii 1620
In Patriarcali Palatio

Coram illustrissimo et reverendissimo Patriarca comparuerunt domino Archangelus Bolo custos, Iosephus Maffeoli, Bartholomeus Bruetti et Iohannes Antonius Guidoni nominibus suis ac nomine aliorum fratrum Doctrinę Christianę in ecclesia Sacti Bartolamei de Rivoalto et presentarunt dicta ... capitula infrascripta

[...]

Tenor vero capitulorum de quibus supra fit mentio sequitur.

Conditioni con le quali noi fratelli della Dottrina Christiana nella chiesa di San Bartolomeo intendiamo haver l'affittatione dal reverendissimo Capitolo di San Bartolomeo.

Primo. Che ne sia concesso il primo luogo sopra la sagrestia libero et sbratato d'ogni cosa et che gli sii tirato via il santo, che al presente vi è, et non vi sii più posto né quello, né altro.

Secondo. Che sudetto loco ne sii concesso le feste che usa la città tutta la matina et un'hora doppo vespero.

Terzo. Che nel tempo che noi l'habbiamo il sudetto reverendo Capitolo non li possi proponer ad alcuno anzi che se qualcuno lo dimandasse debbi quello diffenderlo et mantenerlo libero.

Quarto. Che lo possiamo adornare a nostro comodo et far

in quello tutto ciò che ne piace si un'altar di pietra se bisognasse, come ogn'altra cosa senza pregiuditio però d'esso.

Quinto. Ch'il capitolo stroppi uno delli tre balconi et farne un altro.

Sesto. Che ogni volta che il sudetto reverendo capitolo ne volesse licentiare dal sudetto luoco simo in libertà di portar via tutto quello havessero fatto in detto loco si per adornamento et beneficio di detto come d'altro.

Settimo. Che possiamo nel sudetto loco far celebrar una Messa sopra l'altar che noi faremo ogni volta che a noi piacerà a quel modo che il sudetto capitolo sia obligato darne un sacerdote ogni volta che lo chiederemo

[...]

Io Cesare Cordes vicario perpetuo di San Bartolomio di Rialto appresso questa scrittura così mi contento.

Io padre Zuanne Guerra quarto prete affermo ut supra.

Io padre Pasqualin Centura diacono affermo ut supra.

Andreas Porcellatus coadiutor cancellarii patriarchalis

[...]

in filza Q al numero 27

3. ASPVe, *San Salvador*, *Parrocchia di San Bartolomeo*, carte diverse, fz. R, n. 6.

1673.

[...]

Reverendissimo Capitolo.

Conoscendo io don Natal Monferrato primo titolato di questo, che un giorno si deve morire perché statutum est hominibus semel mori, per tumulare il mio corpo fatto

cadavere, voglio porgere alle signorie loro affettuose istanze perché si contentino

concedermi tanto di terreno quanto è la sepoltura capitulare poco più o poco meno ma dirimpeto alla porta della chiesa et sopra detta porta facoltà di poter tenere in perpetuo il suo ritratto o altra figura, non intendendo ch'altri habbino ad esser sepolti in detta sepoltura; obligandomi quando resti consolato di così segnalato favore di donare in segno di gratitudine per una volta tanto ducati 25. dalla sua infinita gentilezza voglio sperare questa singular gratia per la quale mi protesto di vivere alle signorie loro reverendissime sempre obbligatissimo.

Don Natal Monferrato Primo Titolato

Quęquidem supplicati per me notarium infrascriptum clavi secta fuit coram dictis dominis capitularibus et posita ad bussulos et ballottas obtinuitque nota cuncta affirmativa quo ad concessionem petitam iuxtam supplicationem ipsam et statim suprascriptus reverendus dominus Natalis exbursavit ducatos 25. iuxta oblationem quos capitulares omnes unanimes et concordes eidem donarunt et restituerunt se declarantes intuitu personę gratis concessionem ... dictam fecisse.

Super quibus omnibus et singulis prępmissis ego notarius Patriarchalis infrascriptus per dictos dominos capitulares rogatus fui ut hoc pręsens publicum conficerem instrumentum.

(S. I.) Acta fuerunt hęc Venetiis loco, anno, indictione die et mense suprascriptis pręsentibus ibidem presbitero Iacobo filio Vincentii De Rubeis cursore patriarchali et Iohanne Baptista quondam Nicolai Cecchini ecclesię prędicte alumno, testibus ad prępmissa vocatis, adhibitis atque rogatis et

Ego Iohannes Baptista Lazari I.V.D. cancellarius patriarchalis Venetiarum notarius hęc de prępmissis rogatus scripsi et subscripsi manu propria et sigillo patriarchali communiri in fidem.

4. ASPVe, *San Salvador*, *Parrocchia di San Bartolomeo*, filze di atti diversi, fz. Q, n. XXI.

Oratorio.

Die mercurii 20, mensis iunii 1640.

[...]

Et ne ullo umquam tempore dubitari contingat de his quę reperiebantur in dicto Oratorio temporis prioris locationis nempe diei 15 mensis iunii 1620. Declaratum quod inibi aderat solarium quod sofitum vocant non tamen ornatum uti ad presens.

Aderat quoque sedilia circum circa oratorium munita a parte posteriori tabulis ligneis fabro factis non tamen sicut modo picturis ornata.

Aderat quoque scala lapidea una cum columnis iuxta et circum ipsam scalam, pavimentum quoque seu solarium inferius ut prefertur factum de pecuniis ipsius reverendis capituli.

[...]

5. ASPVe, *San Salvador*, *Parrocchia di San Bartolomeo*, *Catastico terzo del venerando capitolo 1703-1764*.

1685. li 16 marzo

Havendo il molto illustre e reverendo don Natal Monferrato primo prete titolato di questa nostra chiesa di San Bortolamio di Rialto e maestro di capella della serenissima ducal reggia di San Marco piantato la sua etena memoria con suo deposito erretto in nuova porta di fine pietre col suo dinaro, restando tutto il nostro capitolo e tutti altri di chiesa nostra consolati per tal decoro portato alla chiesa nostra e sacristia stessa e sentendo eroica sua disposizione di accrescere in decorarla pure col suo proprio dinaro in far nuovi e decorosi banchi entro la medema d'intorno con nostra infinita edificazione come di tutti li allunni nostri.

Però per secondar questa così grand'opera et in segno di singolar gratitudine si disponerà ancor noi qui sottoscritti di perfecionar il resto della sacristia col far a nostre spese quadri d'intorno da per tutto della medema con quell'istorie e da pitori che saranno stimati più propri d'eterna memoria fabricati sendo certi che questa nostra disposizione piacerà al soggetto suddetto tutto inclinato a beneficarsi et si nota che letta in capitolo la suddetta supplica concorsero tutti li titolati sottoscritti in quella ad esborsare a suo piacere il soldo per ornare la sacrestia delli quadri suddetti ma in quei giorni il suddetto Monferrato s'infermò e in pochi giorni morì e così si arrenò la fabrica delle spaliere e banchi di sacristia e la spesa delli quadri per ornamento della medema. Dopo morto il quondam Monferrato il reverendo capitolo produce testimoni come si legge nel catastico primo a carte 120 che il quondam Monferrato sudetto aveva determinato fare la spesa delli suddetti banchi e l'anno 1688 furono fatti dalla Scuola del Sacramento delli civanzi della commissaria del detto quondam Monferrato sotto il guardianato del signor Alvise Torni come si legge a carte 38 in un processo posto in filza L numero ** ma la spesa delli quadri non andò ad effetto perché morse il quondam Monferrato. La supplica suddetta si ritrova

In filza M al numero 45.

[...]

6. ASPVe, *San Salvador*, *Parrocchia di San Bartolomeo*, fz. M, c. 16.

Acciò la verità delle cose non si disperda né resti per ogni

occorrenza rilevata per tutti, noi Giovanni Francesco Montanari vicario perpetuo et capitolo della chiesa parocchiale et colleggiata di San Bortolamio provar intendiamo l'infrascritto capitolo per l'ammissione del quale faciamo in… instanza

Che pochi giorni avanti che fosse del Signor Dio chiamata al cielo l'anima del quondam venerando don Nadal Monferrato fu primo prete titolato della nostra chiesa sudetta, promise et si dichiarò apertamente che fossero fatti del proprio denaro la porta et banchi d'intorno la sacrestia di detta nostra chiesa, havendo anco a tal effetto ricevuto dall'operario il dissegno et essere scrittura dell'accordo mentre egli don Nadal Monferato per occasione della facitura del suo deposito fatto far dentro della porta della sacrestia stessa fece levar via tutti li banchi vecchi con tal intentione et promettendo rimetterli nuovi vel prova che

Adì 28 zugno 1689

Il reverendissimo signor Zamaria Gratariol quondam signor Antonio, piovan in San Cancian, testimonio prodotto, citato amonito et essaminato nella casa della sua habitation di ordine dell'illustrissimi signori giudici del presente officio e per mandato di 23 zugno 1688. Sopra il capitolo interrogato rispose: «Il contenuto in esso è verissimo et questo lo so poiché il quondam reverendo don Nadal Monferato era mio germano et mi diede parola mentre nottai detto negotio che facessi far quello faceva bisogno et lui mi mostrò li dissegni et si fecce scielta del più bello et più ricco et si diede parola che andasse dall'operario a far far il tutto che lui era prontissimo *** pagamento per la facitura di tutta l'op[e]ra che fu poi chiamato doppo pochi giorni dal Signor Dio in Paradiso, ne fu effetuata la facitura della porta et banchi capitolari come desiderava».

Super generalibus interrogatus respondit il detto quondam signor pre' Nadal cone ho detto era mio germano. In reliquis recte rilectum confirmavit.

Adì detto

Messer Cristofolo Agostini figliolo de messer Francesco, habita a San Zuanne Grisostomo nelle case da cha' Pisani, testimonio prodoto, citato, amonito et essaminato nella soprascritta casa di udire ut supra sopra il capitolo, interrogato rispose: «Mentre era in vitta il quondam monsignor reverendo don Nadal Monferrato io lo servivo et è vero che promise di far li banchi et prote nella sacristia a San Bortolomio del suo proprio tali che a tal effetto haveva apparechiato sesanta doi ongari et li mise in un sachetto dicendo questi sono per far li banchi in sagrestia».

Super generalibus interrogatus recte respondit relectum confirmavit et approbavit.

Adì detto

Donna Domenica Sala quondam Bastian Tonepon consorte di domino Iseppo Salla habita in Biri nelle case della veneranda scola della Misericordia della persona della qual fecce fede detto domino Iseppo Salla suo consorte testimonia prodotta, citata, amonita et essaminata in casa del detto reverendissimo signor piovan di ordine ut supra.

Sopra il capitolo interrogata rispose: «Io sono stata al governo del quondam reverendo signor don Natal Monferato et il giorno avanti si che si buttasse a letto haveva datto ordine per la facitura delli stessi banchi intorno alla sagrestia della chiesa di San Bortolamio, anzi che il giorno dredo essendosi posto a letto con febre, era geloso di saper se li medemi ancora erano stati principiati da far et certo che la sua intentione era et haveva promesso di far li medemi et di già haveva anco come ho sopradetto datto ordine perché si facessero che poi acrisciuto il male in pochi giorni è passato a miglior vitta».

Super generalibus interrogatus recte respondit; relectum confirmavit et iurravit.

Adi detto

Domino Iseppo Salla quondam domino Francesco habita in Birri nelle case della veneranda scola della Misericordia, testimonio prodotto, citato amonito et essaminato in detta casa di ordine ut sopra.

Sopra il Capitolo interrogato, rispose: «Io pochi giorni avanti che detto quondam reverendo signor don Nadal Monferato mi disse come haveva deliberato di far far li banchi nella sacrestia a San Bortolamio et che era anco stato pertanto dal reverendissimo signor piovan di San Cancian, io li dissi che faceva ben et così fu trovato il signor Antonio Moreschi protto che fecce far il dissegno della facitura de' medemi et si fecce far la scrittura per la facitura de' medemi che io la lessi che poi si buttò a letto et in pochi giorni è passato a miglior vitta et mi soviene che mise anco da una parte in tanti ongari che doveano servir per il pagamento della facitura del medemo».

Super generalibus interrogatus recte respondit; relectum confirmavit et iuravit.

Die 14 iullii 1685

Illustrissimi … Iudices curiae excerptum presentem processum pubblicaverunt et pro publicato … voluerunt mandantes de eo copiam dari debbere.

Franciscus De Grandis curialis secretarius.

Laus Deo. Adì 6 marzo 1685

Volendo il reverendissimo don maestro pre' Nadal Monferato far far le spaliere e banchi di noghera giusto il disegno nella sagrestia della veneranda chiesa di San Bortolamio et questi con li patti e modi come qui sarà dichiarito.

Prima doverà principiar con un grado sive scalin soazzato, cioè cordone, gradino a pian e questo di noghera mazzissa cioè di grossezza d'onze una mezza; il suo cordon et poi il suo graetto e pian alla summa d'onze cinque e mezza et largo di zappar onze tredeci et poi doverà far il corpo delli banchi dentro via di ponti di larese con le sue tramezzare giusto le divisioni delli pilastri con far di remesso di noghera machiatta tutti li suoi parapetti, il tutto giusto il dissegno et poi farli sopra li suoi coperti pur in compartimento per aprirli e serrarli pur i detti banchi et questi andranno di grossezza mazzissa et poi farli la sua sottobassa illesenata come mostra il disegno, con il suo friso con intaglio a teste di cherubini et la sua cimasa e sottobassa il tutto ilesenato come mostra il disegno di robba pur gentile e machiata con far li suoi pilastri canellatti e tutti li suoi corpi illesenati come dal disegno si vede et questo di robba ben secha e sazonata e ben commessa con farli negli angoli delli quadri d'intaglio fatto di buon e sufficiente maestro et poi sopra li detti pilastri li suoi capitelli corintii che siano benissimo intagliati di tutta perfettione si di qualità di robba come di fattura, con far li suoi festoni e picaglie con li capitelli, nei campi, d'intaglio et poi sopra il suo architrave soazato come mostra il disegno, il tutto illesenato come pure il suo friso pur di robba venata con la sua cornisa illesenata a mudioni et farli dietro via dette spaliere il suo fondo di larese di robba ben secca et incolata et questa opera sii fatta di buona et perfetta robba gentil, tutto senza ventadure né tasselli, il tutto fregata e lustrata come comporta detta opera condotta e messa in opera il tutto a sue spese et questo in essa rata a

passo disteso se gli pagherà a raggion di passo ducati 33 il passo essendo obligato di dover dar una pieggiaria d'assicurezza del opera che sii fatta in conformità del obligatione et del dinaro che se gli darà et manchando di detta perfettione sia obligato il pieggio et anco il principale al risarcimento di quanto mancasse.

Io Antonio Locatelo afermo et l… q<u>anto di sopra

di far deta opera per ducati trentatrè il paso … continuati d'acordo con il signor Antonio Moresci val ducati 33.

Registrate nel Cattastico primo a carte 120.

7. ASPVe, *San Salvador*, *Parrocchia di San Bartolomeo*, fz. M, n. XLV.

1685.

Filza M
numero XLV

Adì 16 marzo 1685.

Havendo il molto illustre et reverendo don Natal Monferrato primo prete titolato di questa nostra chiesa di San Bartolamio di Rialto et maestro di capella della Serenissima Ducal Regia di San Marco piantato la sua etterna memoria con suo deposito erretto in nuova porta di fine pietre col suo dinaro, restando tutto il nostro Capitolo et tutti altri di chiesa nostra consolati per tal decoro portato alla chiesa nostra et sacristia stessa et sentendo eroica sua dispositione di accrescere in decorarla pur col suo proprio dinaro in far nuovi et decorosi banchi entro la medesima d'intorno con nostra infinita edificatione, come de tutti li allunni nostri.

Però per assecondar questa così gran opera et in segno di singolar gratitudine, si disponenmo ancor noi qui sottoscritti di perfecionar il resto della Sacristia col far far a nostre spese quadri d'intorno da per tutto della medesima, con quell'I<s>torie et da pittori che sarano stimati più proprii d'etterna memoria fabricati sendo certi che questa nostra dispositione piacerà al soggieto sudetto tutto inclinato a beneficarci.

Io Giovan Francesco Montanari vicario perpetuo prometto la quarta parte della spesa. […]

8. ASPVe, *San Salvador*, *Parrocchia di San Bartolomeo*, *Catastico terzo del venerando capitolo 1703-1764*.

c. 26*r*

Laus Deo li 7 genaro 1699 in Venetia

Con parte presa da questo venerando capitolo li 29 aprile 1698 fu data auttorità al signor guardian e banca e sindici e due aggionti di poter trattar e stabilir (come già fu fatto) con monsignor reverendissimo Vicario nostro di ricevere a livello perpetuo con una bottega e volta al presente affittata di raggione dello stesso vicariato; ma prima di devenire alla stipulazione dell'instromento, venendo considerato poter esser di maggior commodo e sicurezza alla scuola nostra invece di valersi della porta della ~~publica~~ strada, il procurar dal venerando Capitolo di questa chiesa di far una porta in fondo della sagrestia a mano manca del banco posto in testa della medesima, quale introduchi nella suddetta bottega e sia sempre a libera disposizione dell'intervenienti della scuola nostra, rinonciando al detto venerando Capitolo l'armaro e luogo sopra la sagrestia dove al presente sono riposte l'argentarie e suppellettili, come pure il luogo ove hora si conservano le cere; nel quale s'ascende per una porticella nella capella del santissimo Crocifisso così anco venendo da esso Capitolo desiderato. Perciò noi Giovanni Battista Concelli guardian, banca e sindici poniamo quest'interesse sotto li prudenti riflessi di questo venerando Capitolo perché conoscendo essere di commodo e sicurezza alla scala nostra si contentino accettarlo con il loro voto et insieme elegere due confratelli nostri quali uniti alla banca e sindici habbino auttorità seguito che sta l'instrumento con il detto monsignor reverendissimo Vicario di stabilir la sicurezza di detta bottega e volta ove saranno riposte le sudette argentarie e suppeletili. Pertanto noi suddetti guardian, banca e sindici mandiamo parte di stabilire a nome della scuola con il suddetto venerando Capitolo li sequenti trattati in tutto e per tutto come di sopra è dichiarito.

Per la parte balle di sì numero 33; di no numero 1, restò presa.

Giovanni Battista Concelli guardian.

Hic est finis terminationis et partis suprascriptarum et ita est

Iohannes Petrus David, Venetiarum notarius, cancellarius patriarchalis in fide.

9. ASPVe, *San Salvador*, *Parrocchia di San Bartolomeo*, *Catastico terzo del venerando capitolo 1703-1764*.

Reverendo Capitolo

Essendo in bisogno questa nostra chiesa e sacrestia d'essere imbianchita e ristorata molto si maneggiò il reverendo signor don Giovanni Battista Perini sacrestano della medesima per raccogliere da' religiosi e parocchia della medesima elemosine le quali montarono alla somma di lire 1925,9

ma essendosi ritrovato principalmente la sacristia esser molto danneggiata sì nel soffitto come nelle spalliere perciò fu necessità far di nuovo quello e ristorar generalmente questa per riparare ad una tal rovina.

La spesa adunque fu di lire 2491,8

Restano a pagarsi lire 565,19

Alle quali non sapendo in qual maniera supplire il sopranominato reverendo Perini perciò suplica questo reverendo capitolo a concorrere con la di loro sottoscrizione acciò il restante sudetto venghi soddisfatto dalla cassa della fabbrica […].

10. ASPVe, *San Salvador*, *Parrocchia di San Bartolomeo*, *Catastico IV*

1757

Sommario dell'elemosine raccolte da don Giovanni Battista Perini alunno di chiesa di San Bortolamio e sacrestano ad oggetto d'imbianchire la detta chiesa e ristaurare la sacristia maggiore ridotta a stucchi nel soffitto e nelle mura all'intorno, levati i ritratti dei vicari ed altri preti di chiesa che prima cuoprivano le mura medesime

Segue

La spesa fu di lire 2491,8
Cioè somma dipendente da polizze saldate di lire 2302,17
Somma di spese manuali lire 188,11

lire 2491

Risarcimento fatto dalla cassa fabbrica per le spese di più con atto capitolare, come si vede in filza G numero 26 e nel cattastico terzo a carte 214 tergo fu di lire 575,1

Sono in tutto ducati 401 grossi 21 lire 2491,8

In filza U numero 3 C

11. ASPVe, *San Salvador*, *Parrocchia di San Bartolomeo*, fz.

U, c. 12.

Bilancio della scosse e spese del ristauro fatto nella chiesa di San Bartolommeo di Rialto l'anno 1788 per impresa del molto reverendo signor don Benedetto Scarabotto terzo prete titolato e procurator del venerando Capitolo unitamente al suo coadiutore don Antonio Nardini alunno di detta rassegnato alla revisione di monsignor reverendo don Bartolommeo Lanfranchi vicario perpetuo e molto reverendi capitolari della chiesa suddetta.

Polizze

N. 1. Imbianchitura della Chiesa, armadura per le nicchie degli stucchi; muro nuovo dalla parte del Cristo; imbianchitura della Sacristia lire 170

[…]

N. 3. Pittura delle due porte maestre della chiesa; della Sacristia; cornice del Crocifisso; portella del Cristo; bassamenti in detta Cappella; finestra in coro; Spalliere alla porta grande in Calle; finestra finta in Sacristia, cornice in cappella dell'Annunziata; due armi Patriarcali, Crocifisso dei Prigioni; finestra finta sopra l'organo e colori al murer per la chiesa lire 200,8

12. ASPVe, *San Salvador*, *Parrocchia di San Bartolomeo*, fz. G, c. 25.

Somma retroscritta delle spese per il ristauro della chiesa di San Bortolamio fatto nell'anno 1788

[…]

Li 4 maggio 1789. Spesa nel pittore per rinnovare gli stucchi nella sacristia maggiore n. 33 lire 38

Adì 22 zugno 1788

Poliza a favor di speze e fatture di murer fatte da me mastro Gaetano Barzan in chiesa a San Bortolamio e fatte far per ordine e comando del reverendo don Beneto Scaraboto come segue.

[…]

Più nela sacristia per aver fatto armadura poi rasado il sofitto della detta e otturato buzi e ficare poi dato quatro mano di biancho ali detti muri e sofitto; poi chavado le dete rimese come si vede e disfatto la detta armadura poi nela sacrestia di dentro datto due mano di biancho alli muri e lo stezo fatto del andio al Cristo cozì pure al muro di fuori in cale e in facia la chieza val di speza e fattura.

Adì 2 agosto 1788 ricevo io mastro Gaetano Barzan dal reverendo don Beneto Scarabotto il saldo dela presente poliza con lire setesento e setanta dicho 770.

1. L'archivio parrocchiale di San Bartolomeo è confluito in quello della parrocchia di San Salvador dopo la concentrazione ottocentesca delle parrocchie.

2. W. Dorigo, *Venezia romanica: la formazione della città medioevale fino all'età gotica*, Venezia, 2003, p. 755.

3. Dorigo, *Venezia romanica*, p. 755.

4. La chiesa di San Bartolomeo fu fondata nell'840 – secondo la tradizione e in base ad uno scritto del 1690 conservato nell'archivio parrocchiale – da Marco Orseolo e da suo figlio Bartolomeo con il titolo di San Demetrio, titolazione tipica in quell'epoca ancora fortemente influenzata dalla tradizione bizantina, che prediligeva i santi militari. La chiesa fu ricostruita nel 1071 sotto il dogado di Domenico Selvo dalle famiglie Salonesi, Bellegno e Vallaresso e ridedicata a San Bartolomeo apostolo, come si trova nella copia risalente al 1680 di un manoscritto perduto e di datazione sconosciuta, in cui si parla del cambiamento del titolo. Risale probabilmente a quest'epoca l'impianto architettonico basilicale a tre navate orientato secondo l'asse celeste e raffigurato nella veduta di Venezia di de' Barbari del 1500 (fig. 1); lungo il lato nord la chiesa era preceduta da un portico, documentato da fonti piuttosto tarde.

5. Dorigo, *Venezia romanica*, pp. 742-743.

6. Per quanto riguarda il lato meridionale dell'insediamento, non risulta chiaro il confine con il circondario della chiesa di San Salvador, nel quale sono note nell'XI secolo opere di bonifica di uno specchio d'acqua da parte delle famiglie Orseolo, Polani e Ziani, vedi E. Concina, *San Salvador: la fabbrica, l'architettura*, in G. Guidarelli (a cura di), *La chiesa di San Salvador a Venezia*, Atti del convegno pluridisciplinare nel cinquecentenario della fabbrica (Venezia, Scuola Grande di San Teodoro, 27 febbraio; 6, 13, 20 marzo 2007), Padova, 2009, p. 11. Secondo le cronache dell'*Origo Civitatum Italiae seu Venetiarum*, sotto l'allora pavimento a grate di ferro della chiesa di San Salvador, scorrevano le acque, particolare forse indicativo della separazione di San Salvador dall'insediamento di San Demetrio mediante l'ipotetica presenza di un canale che collegava calle delle Acque con piscina San Teodoro, la quale costeggiava l'omonima scuola grande. Vedi anche S. Muratori, *Studi per un'operante storia urbana di Venezia*, Roma, 1960, p. 43 e mappe relative all'area.

7. Dorigo, *Venezia romanica*, p. 742.

8. R. Cessi, A. Alberti, *Rialto. L'isola, il ponte, il mercato*, Bologna, 1934, p. 164.

9. Dorigo, *Venezia romanica*, p. 742.

10. Vedi *infra* nota 20, dove si cita la memoria dell'incendio della sacrestia, rogata «prope ecclesiam Sancti Bartholomei de Rivoalto».

11. D. Calabi, P. Morachiello, *Rialto. Le fabbriche e il ponte, 1514-1591*, Torino, 1987, p. 252 e p. 268.

12. Calabi, Morachiello, *Rialto*, pp. 286-287, nota 25.

13. San Bartolomeo era anche chiesa collegiata, retta da un vicario perpetuo nominato dal patriarca, quattro preti, due diaconi, due suddiaconi e quattro accoliti; inoltre era la sede della cancelleria patriarcale in centro città perché la sede di San Pietro di Castello era considerata troppo lontana. Numerosissime erano le scuole di devozione, d'arti e mestieri che avevano sede in chiesa, la storia delle quali s'intreccia con quella della chiesa. U. Franzoi, D. Di Stefano, *Le chiese di Venezia*, Venezia, 1975, p. XV e pp. 359-361; G. Bortolan, *Il patriarcato di Venezia*, Venezia, 1974, p. 384; G. Vio, *Le scuole piccole nella Venezia dei dogi: note d'archivio per la storia delle confraternite veneziane*, Costabissara, 2004, pp. 403-421. Complessivamente diciotto associazioni tra confraternite, scuole e sovvegni: la Scuola del Santissimo Sacramento; la Scuola di San Mattia; la Scuola di San Michele Arcangelo dell'arte delle faldelle, poi dei bombaseri; la Scuola di San Nicolò dei bastasi del Fontego dei Tedeschi; la Scuola di San Bartolomeo dell'arte dei remeri dell'Arsenale; la Scuola di San Giovanni Evangelista dell'arte dei peltreri e degli stagneri; la Scuola di Santa Croce dell'arte dei fustagneri e coltreri; la Scuola dei Tedeschi della «Zoia Restada»; la Scuola della Beata Vergine del Terremoto; la Scuola dei Tedeschi detta di Santa Maria dell'Umiltà o dell'Annunziata; la Scuola del Santissimo Salvatore del collegio degli spezieri medicinali; la Scuola di Ognissanti dell'arte dei venditori, portadori e travasadori di vino; la Compagnia della Carità del Crocifisso detta poi Fraterna delle Prigioni; la Confraternita dei sacerdoti della Beata Vergine del Pianto; la Compagnia di San Pietro dei chierici di chiesa, l'Adunanza dei cinquanta preti a San Bartolomeo; la Compagnia di Sant'Adriano e la Compagnia di San Francesco da Paola. Vedi anche F. Ortalli, *Per salute delle anime e delli corpi. Scuole piccole a Venezia nel tardo Medioevo*, Venezia, 2001.

14. Dorigo, *Venezia romanica*, p. 755. Si tratta di una concessione fatta da Domenico prete e procuratore di San Bartolomeo ai fratelli Lombardo, speziali.

15. Dorigo, *Venezia romanica*, pp. 744-745.

16. F. Zuliani, *Conservazione ed innovazione nel lessico architettonico veneziano del XIII e XIV secolo* in F. Valcanover, W. Wolters (a cura di), *L'architettura gotica veneziana*, Atti del convegno internazionale di studio (Venezia, 27–29 novembre 1996), Venezia, 2000, pp. 29-34.

17. ASPVe, *San Salvador*, *Parrocchia di San Bartolomeo*, fz. Y, n. 33 "Libro Capitoli": «Nel cap. 59. L'anno 1392 quando fu ristaurata la chiesa fu tolto l'altar e non avendo dove metter la palla convennero con li mercanti tedeschi da Norimberga di fontico valersi del loro altare che prima era della Croce per mettervi la loro palla ed unirvi San Sinibaldo a San Mattia, patto fatto unitamente col di chiesa cioè che San Mattia da mo in avanti debbia esser la chiesa la cappella de Santa Croxe»; vedi anche G. Vio, *Le scuole piccole nella Venezia dei dogi: note d'archivio per la storia delle confraternite veneziane,* Costabissara, 2004, pp. 406-407.

18. ASPVe, *San Salvador*, *Parrocchia di San Bartolomeo*, carte non riordinate, già fz. Z, n. 26 "Atti patriarcali", c. 28, «Memoria incendii Sacristię Sancti Bartholomei de anno 1572 ex Libro Mandatorum pagina 112.

Ioannes Rhennius universis et singulis ad quos pręsentes nostrę pervenerint salutem et sinceram in Domino charitatem.

Noveritis quod de anno 1572 de mense decembris propter notorium sacristię ecclesię Sancti Bartholomei de Rivoalto ignem perierunt multi processus, sententię set scripturę ac instrumenta diversorum personarum quę de ratione Cancellarię Patriarchalis reperiebantur in dicta sacristia. In quorum fidem pręsentes fieri meique sigilli impressione muniri mandavimus.

Datum in Ędibus nostris prope ecclesiam Sancti Bartholomei de Rivoalto suprascriptę.

Die sabbathi 27 mensis aprilis 1577.»

19. Delle vicende della Scuola di San Mattia si è occupata Valentina Sapienza in *(Intorno a) Leonardo Corona documenti, fonti e indagini storico-contestuali*, tesi di dottorato, Università Ca' Foscari Venezia in cotutela con il Centre d'Etudes Supérieurs de la Reinassance di Tours, relatori prof. Augusto Gentili e prof. Maurice Brock, a.a. 2010-2011, alla quale si devono alcune preziose segnalazioni; vedi anche ASPVe, *San Salvador*, *Parrocchia di San Bartolomeo*, fz. Y, n. 33 "Libro Capitoli": «1574. 7. ottobre. Instrumento di fabbricare un albergo sopra la cappella del Rosario posta nella chiesa di San Bortolamio di Rialto col consenso del generale della suddetta chiesa a pro e benefizio della scuola di San Mattia posta in detta chiesa».

20. ASPVe, *San Salvador*, *Parrocchia di San Bartolomeo*, *Scuola di San Mattia*, *Atti della Scuola*, b. 2, fasc. 4 segnato «N. 106. Reverendi della Chiesa di Santo Bartholomio, li fratelli della Veneranda Scola di Santo Mattia, aa. 1588, n. 44», cc. 1*r*-5*r*. A c. 2*r* vi si legge: «Dell'anno 1574. li 7 di novembre, o più vero tempo il nostro Capitolo […] una delle delle più belle parti di essa chiesa [di San Bartolomeo] all'intervenienti per la Scuola di San Matthia per il livello di ducati sette all'anno senza haver considerationе che il luoco così alienato vi havesse à fabricar un albergo sopra doi capelle di essa chiesa, cioè del Rosario et di San Matthia nelle qual capelle erano et sono altari nelli quali si celebrava […] la Messa» (su gentile indicazione della dott.ssa V. Sapienza). Nella fattispecie, si esclude che per cappella di San Mattia si intendesse l'attuale sacrestia per il fatto che all'epoca non erano ancora stati realizzati i transetti della chiesa (solo nel 1593 si nomina un «alzamento de muro della capella in suso» in ASPVe, *San Salvador*, *Parrocchia di San Bartolomeo*, filze di atti diversi, b. 21 [anticamente segnata Y], fasc. «Causa contro Filippo Pace», cc. 35*r*-36*v* e spesso le singole campate delle navate laterali delle chiese erano identificate come cappelle che prendevano nome dall'altare

che vi si trovava.

21. Sapienza, *(Intorno a) Leonardo Corona*.

22. Sapienza, *(Intorno a) Leonardo Corona*.

23. aspve, *San Salvador*, *Parrocchia di San Bartolomeo*, *Catastico novissimo*, 800-1793, cc. 102-103: «1581. 11. luglio. Visita apostolica fatta in chiesa di San Bortolamio dai visitadori apostolici in cui si rimarcano le seguenti memorie: 3. la sospensione di quattro altari indecenti attaccati al coro, uno de' quali era quello del Sacramento alla destra dell'Altar maggiore»; fz. Z, n. 26 manca; *Catastico IV*, c. 283: «1582. 13 agosto. Chiusura del portico della chiesa e della porta al quadro dei serpenti».

24. aspve, *Curia patriarcale*, *Archivio Segreto*, *Visite apostoliche*, f. 1 «Visitationes Apostolicę anno mdlxxxi».

25. aspve, *San Silvestro*, *Parrocchia di San Giovanni Elemosinario*, *Scritture diverse*, *Decreti e Carte*, fasc. iv; la ricostruzione della chiesa di San Giacomo di Rialto (San Giacometto) e la contestuale risistemazione delle botteghe che la circondavano avvenne pochi anni dopo la chiusura del portico di San Bartolomeo, tra il 1599 e il 1601 (vedi D.L. Gardani, *La chiesa di San Giacomo di Rialto*, Venezia, 1966, p. 14.)

26. Vio, *Le scuole piccole*, p. 404.

27. aspve, *San Salvador*, *Parrocchia di San Bartolomeo*, reg. «Cassa fabbrica 1695-1743», c. 95*r*, c. 146*r*.

28. aspve, *San Salvador*, *Parrocchia di San Bartolomeo*, *Scuola di San Mattia*, *Atti della Scuola*, b. 2.

29. L'iscrizione recitava: «sepvlchrvm capitvlare/mdxcv». Vedi *Corpus delle iscrizioni di Venezia e delle isole della laguna veneta, di Emmanuele Antonio Cicogna, ovvero riepilogo sia delle iscrizioni edite pubblicate tra gli anni 1824 e 1853 che di quelle inedite conservate in originale manoscritto presso la Biblioteca Correr di Venezia e dal 1867, […] rimaste in attesa di pubblicazione*. Opera compilata da Piero Pazzi con il contributo di Sara Bergamasco, Venezia, 2001, i, pp. 212-213.

30. aspve, *San Salvador*, *Parrocchia di San Bartolomeo*, reg. «Fabbrica chiesa i, 1612-1620», c. 11*r*: «1616. Adì 6 detto [aprile 1616]. Per spesi in murer et marangon per far meter doi travi nel sofitao de Santo Matia sopra la sagrestia tra robba, tolle, chiodi et fatura…lire 20; Zugnio [1616] […] Adì 19 detto. Per far conzar el salizado in sagrestia nova et meter molti coppi, calzina et fatura sopra el colmo di Santo Matia…lire 12».

aspve, *San Salvador*, *Parrocchia di San Bartolomeo*, reg. «Cassa Fabbrica 1620-1628, ii». Si segnalano: «1627. Febraro. Adì 20 detto. Per tanti contadi a messer Nicolò marangon lire tre e soldi sei per comprar ponti numero 3 per far la scalletta sopra il loco di Santo Mattia che se tien li paramenti et altre robbe di chiesa val… lire 3 soldi 6; Adì detto. Per tanti spesi in chiodi da canal per far la detta scalla et li armeri nel detto loco lire quatro e soldi dieci val…lire 4 soldi 10; Adì detto. Per tanti spesi in calzina mastelli numero 10, de calzina per salizar il detto loco et ridur la…alla mezaria di sagrestia nova, lire quindeci val…lire 15; […] Laus Deo 1627, primo marzo. Adì primo detto. Per tanti contadi al messer Benetto murer ducati quatro per mesi sei feniranno l'ultimo zugnio prossimo venturo, et questi sono per l'accordo fatto con lui di tenir in conzo tutti li colmi della chiesa, sagrestia nova et vechia, tuti li colmi delle case de messer vicario et tutti li titolatti per ducati otto all'anno a tutte sue spese eccetto li coppi et calzina facendoli bisogno, val appar ricever…lire 24 soldi 16».

aspve, *San Salvador*, *Parrocchia di San Bartolomeo*, reg. «Cassa fabbrica 1644-1646, iii».

aspve, *San Salvador*, *Parrocchia di San Bartolomeo*, reg. «Cassa fabbrica 1647-1694, iv», c. 3*v*: «1647. Primo zugno […] Per taole di noghera et albeo per conzar li banchi e porte nelle sagrestie e chiodi…lire 12 soldi 6 […] 6 detto […] Contadi per robba e fattura a messer Zuanne murer per smaltar tutti li muri di sagrestia piccola, biancheggiar dentro e fuori, stropar busi in chiesa e campanile…lire 8; adì 6 detto [agosto]. Contai a messer Andrea Raggi murer lire quindeci per haver menato per man tutt'il colmo sopra la sagrestia et rebochato li colmi della detta […] lire 15; c. 62 r. Laus Deo. 1671. in Venetia X [luglio]. Per contadi al murer di chiesa d'haver bianchegiato la sacristia et la cortesela…lire 6 soldi 4; […] 15 [luglio]. Per contadi al terraser che accomodò li terrassi della sopra sacrestia compresa meza lira di oglio di lino…lire 4 soldi 7; c. 63. Laus Deo, 1678 in Venetia […] Adì 29 setembre. Contadi a mistro Martin Pilotto murer per haver bianchizado i muri fuori delle finestre della sagristia grande verso il campo robba e fattura…lire 4; Laus Deo .1685. Adì 5 luglio […] 15 detto. Contai al Magistrato del Forastier per haversi fatta rilevar l'intenzione del quondam signor don Natal Monferrato il quale vivendo disse, s'espresse e contrattò co' gl'operarii per fare i banchi o spalliere di legno di noce nella nostra sagrestia di San Bartolameo…lire 14 soldi 10».

aspve, *San Salvador*, *Parrocchia di San Bartolomeo*, reg. «Cassa fabbrica 1695-1743»: «Laus Deo 1695. In Venetia […] 28 [marzo]. Per contadi per un'oriol a sabion che dura hore sette…lire 9 […]»; c. 48*r*: «Laus Deo. Adì 18 giugno 1704 dare haver […] 5 luglio. Scontati a maistro Battista Mario murer per haver accontiato parte del pavimento della sagrestia Grande appresso il scalin che corre nella sagrestia inferior tra material e fattura, vedi polizza al numero 75…lire 4 soldi 17»; c. 63*v*: «Laus Deo. 6 maggio 1708. Dar Haver […] 16 [luglio]. Per contati a messer Carlo Vietti marangon per haver fatto un armer sopra la sacrestia per poner le scritture della Chiesa e conservarle, essendo l'archivio ove si conservavano molto humido, tra tavole, chiodi, bertoelle, seradura con sua chiave et fattura. Vedi poliza e ricevuta al numero 19 in tutto…lire 10; […]»; c. 64*r*, c. 101*v*: «Laus Deo. Adì 26 giugno 1717 Dar Haver […] Faccio nota che nel sudetto mese il molto reverendo signor don Giovanni Battista dottor Sorari secondo diacono titolato di nostra chiesa accudendo sempre più al servitio di Dio e della Chiesa sudetta fece fabricare a spese sue con permissione capitulare un campanieletto di marmo con sua campana sopra il muro maestro che corrisponde al lavello nella sacrestia inferiore, acciò possino li chierici suonare le Messe con pontualità e commodo maggiore et anco per oviare molti disordini e lasciando così vero contrassegno della sua attentione e del suo zelo, e spese ducati 76 denari 4 sono lire 472, 4 come da poliza in filza al numero 22 appare di suo pugno. […]; Primo luglio 1735. Dar Haver […] 20 [ottobre]. Al murer per sbianchizar le sagrestie e governar li coperti sopra le capelle verso la sagrestia come per polizza numero 60…lire 74; Al marangon per aver messo da niovo il coperto sopra la capella sudetta e governato parte del coperto dell'Oratorio come polizza numero 62…lire 35; Al murer per aver governato il coperto dell'Oratorio e le gorne come per polizza numero 63…lire 151,16; Ad Antonio Giera per legname servì per li coperti sudetti come da polizza numero 64…lire 69,10»; c. 195*r*: «Laus Deo. 14 maggio 1740. Dar Haver […] 15 detto. Al murer fatture diverse nel sottoportico alla porta di campo, alla porta maggiore, in sagrestia et altro come da polizza numero 124…lire 50».

aspve, *San Salvador*, *Parrocchia di San Bartolomeo*, reg. «Cassa Fabbrica 1751-1760, vi».

31. Vedi nota precedente.

32. aspve, *San Salvador*, *Parrocchia di San Bartolomeo*, filze di atti diversi, b. 21 (anticamente segnata y), fasc. "Causa contro Filippo Pace", cc. 35*r*-36*v*. *Ivi*, a c. 36*r* si parla di «la scalla per andar in albergo, tutta de piera viva; […]; l'albergo grando con quatro fenestre: tre grande et una picola che guarda in chiesa, con le sue feriade e balestrade de piera viva con tutte le sue fenestre de verri; et più in detto albergo li banchi de larese et de albeo attorno detto albergo con il pozo della scalla» (su gentile indicazione della dott.ssa V. Sapienza).

33. Vedi *supra* nota 11.

34. aspve, *Curia Patriarcale*, *Archivio segreto*, *Visite pastorali*, *1679 ad 1687*, *Sagredo*, r. 14.

35. aspve, *San Salvador*, *Parrocchia di San Bartolomeo*, reg. «Cassa fabbrica 1695-1743», cc. 19*r* sgg.

36. Vedi *supra* nota 11.

37. aspve, *San Salvador*, *Parrocchia di San Bartolomeo*, *Carte diverse*, fz. R xxiii. «1712 […] con li più vivi sentimenti dell'animo, noi don Domenico Testa primo prete e don Pietro Bertolla secondo prete titolati della parochial e collegiatta chiesa di San Bortolamio infrascritti faciamo instanza a questo reverendo al fine che dal medesimo ci sia concesso il terreno per farci una sepoltura di rimpetto a quella del quondam don Natal Monferrato fu nostro primo prete nella stessa chiesa da ponere li nostri corpi doppo la nostra morte»; aspve, *San Salvador*, *Parrocchia di San Bartolomeo*, *Carte non riordinate*, *Storico della Chiesa*, *1699. 1711. 27 febraro* (copia), fz. R.

38. Vedi *supra* nota 11.

39. aspve, *San Salvador*, *Parrocchia di San Bartolomeo*, filze di atti diversi, fz. E.

40. Vedi *supra* nota 11.

41. 18. aspve, *San Salvador*, *Parrocchia di San Bartolomeo*, *Carte diverse*, fz. X, n. 21: «9 settembre 1763, Venezia. Volendo io sottoscritto dare un attestato di sincera cordialità ed amicitia al molto reverendo signor don Giuseppe Bonarigo quondam Carlo mi sono indotto per far cosa grata allo stesso di permetterli come in fatto gli resta da me permesso che doppo la di lui morte (che Dio Signore tenga lontana) possa il suo cadavere esser riposto nella sepoltura situata della sacrestia di San Bortolamio di questa città da me acquistata per il quondam signor Zuanne Chiarello con facoltà di poter essa disponere per il qual effetto resta il presente firmato di propria mano e consegnato in atti di pubblico Nodaro, per la sua validità ed esecuzione».

42. aspve, *San Salvador*, *Parrocchia di San Bartolomeo*, *Fabbrica della Chiesa*, regg. 1-12, 1649-1807, reg. "Squarzo della Fabrica".

43. aspve, *San Salvador*, *Varia*, b. 2 «San Bartolomeo», 1795-1800.

44. Il testo della lapide recita: «d:o:m:s:/christophoro mvelichio patri/cio avgvstano ingenii dexteri/tate et vitae integritate claro/et ob svavitatem morvm et sin/gvlare benemerendi de omnibvs/stvdivm tam civibvs qvam exte/ris charo. haeredes. grati animi/ergo posvervnt vixit ann./lxi. men. xi. dies iii. obiit anno/m.d.lv. men. septembr. die v».

45. aspve, *Curia patriarcale*, *Archivio segreto*, *Viste pastorali*, b. 1, n. 70. Un documento più tardo (aspve, *San Salvador*, *Parrocchia San Bartolomeo*, fz. Y, n. 43, c. 31), cita una porta laterale che fu chiusa nel 1595 e che doveva trovarsi all'altezza dell'attuale transetto sinistro: «Adì 19 decembrio 1595. Refferì Thomaso fante. De mandato delli clarissimi signori Provveditori de Commun si fa commandamento a messier Zuanne spetier al San Piero sul campo de San Bortolamio gastaldo della scola del Santissimo Sagramento in San Bortolamio che in pena de duccati cinquecento applicati alle fabricche delle Preggion nove non dobiate far innovar cosa alcuna nella fabriccha di marangon et altro che fosse in detta chiesa nel muro dove era la porta che andava nel sottoportego o ver sagrado che fu immurata l'anno 1594, 31 decembre la qual porta era de altezza de piedi otto et largha piedi cinque in circa. Et questo ad instantia de messer Felippo Pase».

46. Si consideri sempre che quanto detto in questa fonte contrasta con la descrizione dell'albergo fatta in aspve, *San Salvador*, *Parrocchia San Bartolomeo*, filze di atti diversi, b. 21 (anticamente segnata y), fasc. «Causa contro Filippo Pace», cc. 35*r*-36*v*, che andrebbe quindi riferita ad un assetto della scuola antecedente a quello in esame.

Chiara Di Stefano

BIENNALE 1958: IL LEONE D'ORO A MARC TOBEY E LA CONSACRAZIONE DELL'ARTE DI TIPO AMERICANO

ABSTRACT. *Mark Tobey was the first US painter in the XX century who won the Leone d'Oro at the Biennale of 1958. We can consider this event as a goal of an entire program based on spreading American Art all over the «free» world. This award is not very popular among the public that usually recognize as the first Leone d'Oro won by a US artist the one they gave to Rauschenberg in 1964. The Leone d'Oro assigned to Tobey signs for the very first time the importance of US Art in the world of art in a moment in which basically Abstract Expressionism was at the end of his development and in which in Italy the debate among abstracts and realist was in the public eye. With this article I want to point out some questions about American Art and its advance in Italy during the 50es starting from Tobey's example pursuing to a general consideration on US exhibition strategies at the Venice Biennale during the first period of the Cold War.*

Il posto dell'America nel mondo
deve condurre alla comprensione che
la terra è rotonda e la coscienza universale.
MARK TOBEY[1]

La vittoria di Marc Tobey alla Biennale di Venezia segna il punto di arrivo del percorso artistico e culturale intrapreso dagli Stati Uniti per la diffusione dell'arte americana in Italia e in Europa. Questo premio, poco conosciuto al grande pubblico, tanto da far affermare spesso alla critica che Rauschemberg sia stato il primo pittore americano ad essere insignito di tale onorificenza, segna la consacrazione di un tipo di pittura, comunemente nota come espressionismo astratto, avversato da tanta critica italiana all'interno del noto dibattito astratti/figurativi.

Questo testo mira in primo luogo ad una riflessione sull'arte di Tobey sull'arte di Tobey, il più decorativo e decisamente il meno impetuoso tra gli esponenti della Scuola di New York e in secondo luogo vuole puntualizzare le dinamiche interne alla Commissione della Biennale che condussero ad assegnare ad un artista astratto un titolo di tale importanza.

La scelta della Giuria di insignire del Leone d'Oro del 1958 il pittore americano Mark Tobey permette di avviare alcune riflessioni sulla natura del cosiddetto espressionismo astratto e sulle molteplici personalità che lo hanno contraddistinto, mettendo in risalto le figure di Jackson Pollock e di Tobey come due poli opposti di una stessa tendenza astratta.

Quando Mark Tobey viene selezionato per la Biennale del 1958 non è nuovo alla manifestazione veneziana. Una sua tempera di stampo onirico-figurativo, *Broadway*, era già stata esposta durante la difficile Biennale del 1948; l'artista era stato nuovamente selezionato con quattro tele da Katharine Kuh per la mostra *American Painters Paint the City* allestita a Venezia 1956. La sua partecipazione e il premio del 1958 si pongono tuttavia in un orizzonte di significati e strategie di natura più complessa, per comprendere i quali è indispensabile considerare lo stratificato sistema geo-politico sul quale insiste la struttura espositiva dei Giardini della Biennale, costituita da padiglioni nazionali.

Il passaggio di proprietà del padiglione degli Stati Uniti dalla galleria privata Grand Central Art Galleries al MOMA, nel 1954,[2] segna un mutato atteggiamento del complesso sistema artistico statunitense nei confronti della Biennale, che diventa un luogo espositivo rilevante ai fini di quella che Saunders[3] ha definito «Guerra fredda culturale». Porter McCray, direttore del dipartimento internazionale per la circolazione di arte americana all'estero del MOMA[4] ed ex membro della CIA agli inizi dell'attuazione del Piano Marshall, nel 1958 viene selezionato come Commissario del Padiglione e dichiara che la scelta degli artisti per la Biennale rientra in uno specifico piano di diffusione dell'arte americana.

Fino al 1958 i commissari che si erano succeduti alla guida del Padiglione americano avevano adottato una politica di equilibrio rispetto agli artisti da selezionare operando una scelta equa tra astratti e figurativi.[5] La rinnovata presenza dell'Unione Sovietica alla mostra veneziana spinge McCray a una scelta di netta contrapposizione con il cosiddetto realismo socialista, e dunque, modificando la consuetudine di selezionare in uguale percentuale artisti legati al tipico realismo americano e artisti più marcatamente astratti,[6] decide di forzare il sistema virando in senso decisamente non figurativo. La scelta è senza dubbio da considerarsi attuata di concerto con l'organo del Dipartimento di Stato americano[7] denominato United States Information Service (USIS), un ufficio che, all'interno della logica dei blocchi, si occupa di lavorare sull'immagine degli Stati Uniti all'estero nei paesi in cui la possibilità che il Partito Comunista salisse al potere era elevata.

Contrariamente al passato, dunque, la scelta del commissario McCray rivela una strategia politica. I quattro artisti

selezionati – gli scultori David Smith e Seymour Lipton, i due pittori Mark Rothko e Mark Tobey – di certo non offrono una visione ecumenica dell'arte statunitense, ma rappresentano un segnale politico ben preciso in netto contrasto con le proposte sovietiche legate in larga parte allo stile del realismo socialista. I quattro artisti diventano l'espressione di quella libertà di movimento che è negata agli artisti esposti nei padiglioni dei paesi del blocco sovietico presenti alla Biennale.

La mostra del 1958, inoltre, giunge in un momento in cui l'espressionismo astratto è ormai un acclamato movimento artistico: dunque, nonostante le polemiche che ne derivano, il tempo è finalmente fecondo per spingere al massimo la tendenza astratta americana.

Quando nel 1950 Pollock e l'astrattismo di marca statunitense esplodono sulla scena veneziana i tempi, in effetti, non sono maturi per una sua consacrazione ufficiale. Il nostro paese, uscito stanco dalla guerra, aveva bisogno di attendere ancora per assimilare tutte le novità artistiche che gli erano state precluse durante il Ventennio.

La tragica morte di Pollock nel 1956 coincide con l'inizio del diffondersi delle sue tele e con la costruzione di una mitografia dell'artista. Entrambi i fattori aiutano nel processo di accettazione dell'espressionismo astratto e la propaganda statunitense, sia da parte dell'USIS che da parte del MoMA, si fa più serrata nel proporre le tele e l'immagine dello sfortunato artista. Questo processo di graduale assimilazione del lessico può spiegare come mai, a differenza delle aspre critiche di cui era stato oggetto Pollock alla Biennale del 1950,[8] ai commentatori italiani della Biennale del 1958 l'arte di Tobey, nel peggiore dei casi, appare più semplice da comprendere e spesso è interpretata come nient'altro che una dimostrazione di eccessivo formalismo:[9] «nondimeno rimaniamo convinti che la poesia pittorica si esprime attraverso itinerari meno estrosi e meno mirabolanti del suo. La grandezza non ha nulla a che spartire con il virtuosismo».[10]

La scelta statunitense di puntare su una personale di un artista come Tobey appare vincente nonostante in Italia il cosiddetto dibattito astratti/figurativi sia giunto a forme di esasperato parossismo. In questo scontro, che si svolge quotidianamente sulle pagine di giornali e riviste anche non specializzate, si fronteggiano critici dalle opposte visioni estetiche che spesso coincidono con le idee comuni ad una fazione politica più o meno precisa.

Per questa prima Biennale del «dopo Pallucchini», anche la Sottocommissione per le Arti Figurative sotto la guida di Gian Alberto Dell'Acqua e con la presidenza di Felice Casorati,[11] opera una selezione di artisti per il padiglione Italia dando spazio alle correnti di arte astratta a scapito della presenza degli artisti figurativi. Giovanni Ponti, presidente dell'Ente Autonomo Biennale nell'introduzione al catalogo della mostra spiega i motivi di questa scelta:

> Ad ogni modo la Biennale di quest'anno presenta in generale le punte forse più acute dell'esperienza artistica moderna, così in Italia come negli altri Paesi, ed esse testimoniano dell'indirizzo che attrae le generazioni più giovani e che le porta a riflettere sulle origini più lontane e impensate del linguaggio, sia l'espressività del segno, sia l'espressività della materia. Nella sua funzione di aggiornamento culturale la Biennale non può trascurare queste indicazioni ed ha anzi il compito di rendere partecipi coloro che, privi di prevenzioni conservatrici, ancora credono che non c'è stagione nella storia ove non si sia imposta un'immagine poetica, che passa, pur nella sua relativa temporalità, oltre le altre che l'hanno preceduta. Il significato di questa XXIX Biennale risiede proprio in questa apertura verso motivi ideologici, estetici e morali di coloro che sono maturati nel dopoguerra.12

Le parole di Ponti sono confermate dalle prime impressioni della stampa. Silvano Giannelli, firma de *Il Quotidiano Sardo*, scrive:

> Il fatto è che, stando alla teoria di documenti pittorici e plastici offertaci dalle nazioni occidentali, si sarebbe indotti a ritenere che perlomeno tutto il mondo non sovietizzato, sia davvero diventato, in arte, un solo grandissimo paese.[13]

Ad aprire l'ennesimo capitolo di questa diatriba nel 1958 – che a ben vedere ha inizio in Italia con l'avvio del secondo dopoguerra – era stata la mostra retrospettiva di Jackson Pollock allestita nel marzo del 1958 alla Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma, curata da Frank O'Hara dell'International Council, McCray e dalla sovrintendente Palma Bucarelli.[14]

La mostra aveva scatenato aspre critiche in seno ad alcuni esponenti della comunità artistica che vedevano nel programma sull'arte astratta organizzato dal museo con l'ausilio di Lionello Venturi una sorta di dittatura del gusto.[15]

In questo contesto di forti tensioni culturali nel quale la politica entra con sempre maggiore frequenza nel campo delle arti, la «Biennale di transizione»[16] organizzata nel 1958 prova a mettere a segno un punto a favore dell'arte astratta organizzando anche una mostra retrospettiva di Wols, che, come ricorda Dell'Acqua nel catalogo, «mira a consentire l'esauriente esame di una esperienza cruciale non meno di quella di un Pollock, per il linguaggio dell'*informel* che, piaccia o non piaccia, caratterizza in così larga misura il gusto contemporaneo».[17] Il 1958 dunque segna la convergenza di varie espressioni di arte astratta – informale europea ed espressionismo astratto – che provocano un'aspra reazione da parte di ampie frange della critica.

Per l'esposizione principale nel Padiglione Italia vengono selezionati infatti artisti come Lucio Fontana, Osvaldo Licini e Achille Perilli, vale a dire quella «vecchia guardia astratta»[18] che Carlo Pecher, in un articolo sull'*Alto Adige*, non manca di criticare aspramente:

> Ma anche l'Italia non scherza. Scomparse le generazioni dei Morandi, dei De Chirico, dei Sironi, dei Tosi [...] ecco i vari Fontana (per la scultura pezzi di bronzo a forma vaga di tavolozza con le orecchie, per la pittura tele a grandi campi piatti con file di buchi altri regolari altri slabbrati), i Montanarini, pazze macchie in libertà, i Turcato, grembiuli a tarsie sinusoidali [...] andiamo verso la pazzia?[19]

Anche se il critico in questione non è tra i più noti, segue una delle meno diplomatiche opinioni correnti in Italia facente capo a Leonardo Borgese, vera anima del movimento «anti-astrazione», che dalle pagine del *Corriere della Sera* scrive abitualmente da dieci anni contro l'arte astratta in tutte le sue forme. In particolare questa XXIX edizione della Biennale è attaccata duramente e l'arte in mostra viene definita «il nulla» in un articolo di Borgese sulla *Domenica del Corriere* del giugno del 1958:

> Difficile che un onesto tribunale arrivi fino al punto di dare torto a un ipotetico difensore dei diritti artistici contro l'ignoranza e l'arretratezza estetica, contro il dilettantismo prepotente, contro l'impotenza creativa, contro le stantie raffinatezze che portano alla corruzione dello spirito e al nulla.[20]

Lionello Venturi, d'altro canto è una delle voci più influenti del partito «pro astrazione»: in una serie di celebri articoli su «L'Espresso» offre un bilancio della Biennale in cui la parola chiave è «rinnovamento». Venturi vede in questa Bien-

nale l'inizio di una nuova era che deve rendere protagonisti i giovani, di spirito più che di età, e dunque l'arte astratta da essi rappresentata:

> L'alto livello della produzione astrattista internazionale è una ragione di gioia ma la sua abbondanza non permette di soffermarci su tutti quelli che meriterebbero una caratterizzazione. Gli Stati Uniti hanno mandato Mark Tobey che è un creatore di una bellezza ideale di intrecci e di colori e che dopo la morte di Pollock forse primeggia in America.[21]

Quando la giuria del premio decide di assegnare a questo «creatore di intrecci e di colori» il primo Leone d'Oro per la pittura ad un artista statunitense dal dopoguerra, il dibattito si fa rovente.

Ai primi di luglio Borgese definisce Tobey «una mente inadatta eppure con voglie di supreme filosofie, un bambinone che perde il tempo e si diverte a riempire tele di segnettini e poi li spiega troppo seriamente»;[22] e non mancano pagine di critica violenta dedicate proprio al padiglione americano. Il curioso articolo *USA soprammobili per la casa di un robot* di Mario Monteverdi per il *Corriere Lombardo* evidenzia la seconda, importante questione legata alla vittoria di un artista:

> il grande Mark Tobey, ma scherziamo? certo chi fa la morale [...] si farà promotore perché lo stato spenda denaro pubblico (e qui sì che una sola lira sarebbe già troppo) per assicurare ai musei nazionali un capolavoro dedotto forse dall'enorme emozione spirituale suscitata nell'autore del gomitolo di lana scompigliata dal gatto.[23]

Con buona pace del giornalista napoletano – come consuetudine sin dal periodo prebellico – il Leone d'Oro apre a Tobey le porte delle collezioni pubbliche nazionali: il Ministero della Pubblica Istruzione acquista infatti per la Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma il dipinto *Circo Trasfigurato* (1957) per 1.940.000 lire, come riportano i registri dell'Ufficio Vendite della Biennale.[24] *Precipizio* (1957), conservato a Venezia presso la Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, non risulta invece un acquisto dello Stato ma un dono dell'artista alla Galleria. In questo modo Tobey adempie ad una consuetudine consolidata che permette all'artista americano di mantenere una vetrina aperta sul suo lavoro nella città che gli ha offerto una delle massime onorificenze nel campo artistico.[25]

Ma cosa consente a Tobey di arrivare a essere premiato con la massima onorificenza per la pittura? Per quale motivo il suo carattere astratto è meno ostico alla critica italiana rispetto a opere di artisti appartenenti alla sua stessa corrente?

La risposta sta nel modo di Tobey di fare arte: le sue opere non suscitano i sentimenti violenti che avevano caratterizzato la ricezione delle tele di Pollock da parte del pubblico italiano. Il gesto di Tobey, interpretato come un atto di meditazione e dunque giustificato anche nella sua resa «astratto-decorativa», non ha nulla a che vedere con l'irruenza formale di Pollock che diviene il perfetto capro espiatorio della critica antiformalista.

Clement Greenberg mette a confronto i due artisti nel celebre saggio *American Type Painting* nel quale, dopo lunghi anni di teorizzazione arriva a definire le caratteristiche della sua personale idea di arte tipicamente americana, mettendo a confronto tutti gli artisti legati all'espressionismo astratto: «Tobey's "all over" pictures never aroused the protest that Pollock's did. Along with Barnett Newman's paintings, they are still considered the *reductio ad absurdum* of Abstract Expressionism».[26]

Quel moto di ribellione che sembra la cifra stilistica più evidente nell'arte di Pollock, in Tobey sembra azzerarsi. L'irruenza di Pollock è del resto sottolineata anche da critici italiani vicini alla corrente astratta come Lorenza Trucchi: «dietro Pollock troviamo, infatti, quella lunga tradizione di stati d'animo, d'indipendenza e di ribellione, quel complesso filo di sogni e di melanconia, di fantasia e di terrore, eredità dei visionari e dei romantici d'Ottocento».[27]

In Tobey invece, la ricerca di ascesi spirituale, così prossima a una meditazione nella quale il pennello e la tela sono il mezzo per giungere ad una sorta di Nirvana personale, quasi ne giustifica la «deriva» astratta. Nel saggio *Mark Tobey. Pragmatism in calligraphy*, Pierre Restany conferma: «there is an entire aspect of sociological pragmatism which gives Tobey's writing a weight and purpose which compensate the intellectual abstraction of the calligraphic gesture».[28]

Restany ritiene anche che il peculiare utilizzo della cosiddetta grafia bianca, così legato alle pratiche calligrafiche orientali apprese nel 1934 durante un primo viaggio in Cina, prefiguri una nuova dimensione pittorica, una «contemplazione in azione».[29]

> This state of pragmatic spirit and cosmic resurrection by Tobey has directly influenced the evolution of contemporary artistic thought, and first of all in America.
>
> In Tobey's light Pollockian drippings come forth anew: beyond exhaustion of the physical gesture one feels the reflection of a complete diffusion of the poet in the universe of creation.[30]

Tobey è un artista guidato da un afflato spirituale che contrasta con Pollock anche per l'evidente differenza di approccio nei confronti della tela e nonostante un'intensa produzione di opere astratte, viene accettato e premiato, proprio in funzione di questa diversità.

Tornando alla critica italiana Giovanni Urbani,[31] per «Il Punto», sostiene che l'artista lavori sulla «falsariga di Pollock», offrendo una versione meno irruenta di espressionismo astratto che raffredda l'impeto e riduce il formato.[32] Gillo Dorfles, nell'analisi della XXIX Biennale propone una sua riflessione sull'arte di Tobey:

> Da quelle spaziose e scintillanti a quelle limitate e minutissime, dove si snoda l'immensa varietà del linguaggio appoggiato alla delicatissima opalescenza degli sfondi, ora d'un chiarore madreperlaceo, ora d'un cupo bagliore crepuscolare, ora incandescenti, ora opachi, che accolgono i suoi ghirigori, i suoi scarni alfabeti con quella consustanzialità che è propria di ogni opera necessaria.[33]

Questi presunti esercizi di stile non costituirebbero un mero soliloquio: nella loro intima connessione con la ricerca spirituale rappresenterebbero un passaggio verso l'illuminazione, un alfabeto universale che andrebbe a suggerire una base di ricettività nei confronti della conoscenza. Dorfles interpreta l'arte di Tobey da una prospettiva trascendentale di ricerca religiosa e mistica che può condurre a una possibile illuminazione.

Sia Pollock sia Tobey sembrano proporre un discorso solipsistico, ma la visione disturbante di un Pollock che «si aggira» sopra la tela in preda a qualche mistico *furor* lascia più sgomenti rispetto a un anziano pittore che vede nell'astrazione delle forme un mezzo per raggiungere l'elevazione spirituale.

Confrontando le reazioni della stampa alle mostre di Pollock in Italia durante tutti gli anni Cinquanta con le critiche ricevute da Tobey alla Biennale, si può notare come la polemica viri più sul concetto di arte astratta in sé che non sulla figura dell'artista. L'atteggiamento morbido della critica non è da imputarsi solamente all'attitudine meno violenta della pittura di Tobey, ma può rientrare, come scrivevo all'inizio, in un preciso disegno di propaganda dell'USIS.

L'importanza dell'USIS è oltremodo strategica nella diffusione delle informazioni riguardanti tutti gli artisti americani presenti in Italia tramite bollettini di informazione, dai quali i giornalisti potevano trarre, anche senza citarne la fonte, recensioni e articoli.[34]

In Italia si sviluppa una vasta rete di quotidiani nazionali di media e piccola entità che usufruiscono del servizio offerto dall'USIS, a volte cambiando appena il corpo del testo oppure qualche riga del titolo. Si viene così a creare una corrente parallela rispetto alla «critica dei professori»[35] che mira a proporre una diversa visione dell'arte americana presso un'opinione pubblica diffusa e consolidata. Per fare un esempio: l'articolo *Mark Tobey: con la sua grafia bianca il geniale pittore innalza un cantico alle armonie siderali* è pubblicato, con tagli più o meno significativi, in una serie di piccoli quotidiani come «La Provincia Pavese», «L'Eco di Bergamo» e «Il Piccolo Sera». In uno degli articoli più lunghi a firma George Kaliff, Tobey è presentato come «un grande artista tra i più complessi e misteriosi del nostro tempo»,[36] rappresentante di una cultura orientale e allo stesso tempo interprete nelle sue tele di uno spazio vasto, tipicamente americano.

Con comunicati del genere l'USIS provava ad entrare nelle case dell'italiano medio non particolarmente interessato alle diatribe tra astratti e figurativi, proponendo una visione sempre positiva della cultura americana, rendendola familiare anche nelle sue forme più complesse come l'espressionismo astratto e tentando di spiegare l'arte moderna in tono didascalico, distante dal linguaggio spesso difficile usato dai critici.

È possibile a questo punto chiedersi se la vittoria di questo «pioniere dell'astrazione»[37] possa essere attribuita all'influenza politica e culturale della propaganda statunitense, o se piuttosto il Leone 1958 non rappresenti la definitiva affermazione dell'arte astratta in Italia attraverso la consacrazione di uno stile in via di storicizzazione.

Mario Lepore, tra le righe di un lungo articolo di commento alla Biennale per il «Corriere d'Informazione», suggerisce il sospetto che gli elogi riservati al padiglione americano fossero legati a un atteggiamento di una presunta supremazia culturale:

> Uno dei segni meno avvertiti e pure più reali della posizione mondiale acquistata dall'America dopo la guerra sta appunto in questo suo riesportare la cultura europea nuovamente etichettata e nell'accettarla, da parte degli europei, come roba nuova e americana.[38]

Benché sia indubbia la presenza della cultura americana in Italia e indubbio l'interesse degli Stati Uniti nella diffusione del proprio modello culturale, non si può in alcun modo negare l'importanza che l'arte americana avrebbe in ogni caso ricoperto nello sviluppo delle nuove tendenze europee del dopoguerra. In un brano per un catalogo di una mostra di arte statunitense del 1961 Carla Lonzi ricorda:

> al di là di ogni presa di posizione ideologica, appariva evidente nell'arte americana in una questione una di maturità di cultura da permettere quello che molti ritenevano l'arte non-figurativa per sua intima costituzione incapace di produrre: una concreta e multiforme manifestazione di vita, una operante coscienza sociale, una esperienza diretta, senza diaframmi preesistenti alla sperimentazione stessa dell'esistenza.[39]

La crescente presenza di arte astratta di qualità in Italia è da attribuirsi anche all'attenta osservazione delle mostre di arte americana in Biennale da parte di giovani artisti come Toti Scialoja e Tancredi Parmeggiani.[40] In questo riconoscimento all'arte americana può aver contato primariamente anche la constatazione che attraverso la ricezione delle ardite proposte statunitensi si era andata creando una nuova scuola astratta italiana.

Il Leone d'Oro a Tobey appare dunque come una sorta di premio del buonsenso, giunto appena prima del limite massimo, quando già l'espressionismo astratto aveva superato la soglia della novità e i suoi appartenenti iniziavano a modificare il loro stile.

L'accortezza nel premiare un artista anziano e ormai alla fine della carriera, un artista affatto scomodo, oltremodo confortante e non troppo avversato dalla critica appare come il primo atto di quella politica della mediazione che attraverserà tutto il mandato di Dell'Acqua e che ben si esemplifica nelle sue parole in chiusa al catalogo:

> La Biennale che, giova non dimenticarlo, non è un Museo, ma per sua antica tradizione si identifica con lo spirito stesso della modernità, non può esimersi dal registrare, seguendo il crescere dell'arte viva, le punte, anche estreme dell'avanguardia, sebbene su quel mobilissimo confine il rischio di confondere il non autentico con l'autentico appaia ovviamente maggiore. Proprio dal rapporto, sempre mutevole sul piano internazionale, fra le nuovissime esperienze dell'arte e il perdurare di forme legate a diverse e meno audaci concezioni, e che pure costituiscono l'aspetto prevalente della produzione figurativa in interi Paesi, la rassegna veneziana attinge di volta in volta la sua specifica qualificazione e al tempo stesso i motivi del suo gran prestigio.[41]

1. C. Lonzi, T*empere e Inchiostri di Mark Tobey*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Notizie, ottobre-novembre 1960), pp. 1-10.
2. Il padiglione degli Stati Uniti alla Biennale di Venezia è l'unico a non essere posseduto dalla nazione che rappresenta. Viene fatto costruire nel 1929 dalla Grand Central Art Galleries di New York che ne mantiene la proprietà fino al 1954 quando il MOMA acquista la struttura. Al momento il padiglione è di proprietà della Guggenheim Foundation.
3. Questo complesso sistema di intromissioni dei servizi segreti nella gestione dell'arte americana in Europa e a Venezia è stato oggetto di studi e fraintendimenti di varia natura. Alcuni testi degli anni Settanta e Ottanta tra i quali E. Cockcroft, A*bstract Expressionism Weapon of Cold War*, «Artforum», 15, 10, June 1974, pp. 39-41; S. Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, London-Chicago, 1984; e più di recente F.S. Saunders, *Who Paid the Piper?: the CIA and the Cultural Cold War*, London, Granta Books, 1999; W.S. Lucas, *Mobilizing culture: the State-Private Network and the CIA in the Early Cold War*, in D. Carter and R. Clifton (a cura di), *War and Cold War in American Foreign Policy 1942-62*, New York, 2002, pp. 83-107; F. Frascina, *Looking Forward Looking Back 1985-1999*, in *Pollock and After. The critical debate*, London-New York, 2000, pp. 1-23; N. Jachec, *Politics and painting at the Venice Biennale, 1948-64: Italy and the idea of Europe*, Manchester-New York, 2007. Questi testi, in differenti declinazioni, hanno proposto interpretazioni del fenomeno spesso fuorviate da una scarsa conoscenza delle fonti italiane. Una sezione della mia tesi di dottorato – *Gli Stati Uniti alla Biennale. Le strategie espositive e la diffusione dell'arte americana in Italia intorno al Padiglione di Venezia, 1948-1958*, relatore Francesca Castellani, dottorato in Teoria e Storia delle Arti Università IUAV di Venezia, ora dottorato consorziato interateneo Università Ca' Foscari Venezia-IUAV-Università di Verona, che sarà discussa nella primavera del 2013 – rivaluta e ricostruisce le azioni svolte da alcuni organi dei sevizi segreti nel campo della promozione dell'arte americana a Venezia, partendo dal presupposto che le analisi fino a questo momento presentate abbiano spesso analizzato gli eventi con scarso distacco dalla realtà politica. Un estratto della tesi è stato presentato il 17 maggio 2012 con il titolo *Misunderstandings in Art History. US exhibition strategy at the Venice Biennale during the Cold War*, presso il Réseau International pour la Formation à la Recherche en Histoire de l'Art, Ecole des Printemps, Parigi.
4. Noto come International Council.
5. La mia tesi di dottorato ha per la prima volta messo in evidenza questo fenomeno di alternanza che esiste dal 1948 al 1956 verificando le seguenti percentuali 1948: 25% astratti, 75% figurativi dal 1950-1956: 50% astratti, 50% figurativi.
6. Si vedano ad esempio le edizioni del 1952 con la personale di Calder affiancata a una personale di Hopper o la mostra del 1954 dove convivono una personale di de Kooning e una di Ben Shahn per notare il netto differire nell'approccio di questa selezione. Vedi Di Stefano, *Gli Stati Uniti alla Biennale*, 2013.
7. Non esiste contraddizione tra la scelta di collaborazione del MOMA con l'USIS. Nonostante negli Stati Uniti esista un veto riguardante l'ufficialità governativa della partecipazione del Paese a manifestazioni artistiche, il Dipartimento di Stato è un organo non legato formalmente al Governo americano ma lavora autonomamente e risponde solo al presidente degli Stati Uniti. Dunque la collaborazione tra USIS e MOMA nel contesto della Guerra fredda non risulta incompatibile e nemmeno occulta come molta letteratura anglosassone (ad esempio: Cockroft, A*bstract Expressionism Weapon*; Guilbaut, *How New York Stole the Idea*; Saunders, *Who Paid the Piper?*) ha sostenuto per anni.
8. «Il padiglione degli Stati Uniti d'America comincia a dare segni di squilibrio. Il Signor Jackson sembra arrabbiatissimo contro la pittura. Mette una tela per terra, ci scaglia sopra colori, pezzi di vetro sabbia, tutto quello che gli capita tra le mani. Lascia asciugare e mette in cornice. Poi ci mette un titolo: Occhi nel Caldo» (C. Manzoni, *Occhi nel Caldo*, «Stampa Sera», 28 giugno 1950).
9. Sul lessico della critica degli anni Cinquanta si rimanda al poderoso testo di F.

Fergonzi, *Lessicalità visiva dell'italiano: la critica dell'arte contemporanea, 1945-1960*, Pisa, 1996.

10. S. Giannelli, *Nuove e vecchie magie*, «Il Popolo», 22 giugno 1958.

11. Casorati fu nominato dal Ministero della Pubblica Istruzione. Gli altri membri della Sottocommissione per le Arti Figurative erano: Sergio Bettini – rappresentante della Presidenza del Consiglio dei Ministri, Renato Birolli, Bruno Saetti e Pericle Fazzini – nominati dalla Presidenza della Biennale, Pietro Zampetti, per delega dell'assessore alle Belle Arti del Comune di Venezia e dal segretario generale della Biennale Gian Alberto Dell'Acqua. Dati acquisiti in G.A. Dell'Acqua, *Introduzione*, in *xxix Esposizione Internazionale d'Arte*, Venezia, 1958, p. lvi.

12. G. Ponti, *Prefazione*, in *xxix Esposizione Internazionale d'Arte*, p. li.

13. S. Giannelli, *Il Volto dell'Occidente*, «Il Quotidiano Sardo», 23 giugno 1958.

14. Per una dettagliata narrazione del dibattito si rimanda a: L. Sorrenti, *La Galleria Nazionale nella polemica sull'astrattismo 1957-1958* in *Palma Bucarelli. Il museo come Avanguardia*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale di Arte Moderna, 26 giugno-1 novembre 2009), Milano, 2009, pp. 242-250.

15. Per approfondire si veda Di Stefano, *Gli Stati Uniti alla Biennale*.

16. «Biennale di transizione è stata detta prima ancora che potesse esserne precisata la struttura, questa xxix edizione della rassegna veneziana; che, in effetti, succedendo al ciclo delle cinque mostre organizzate tra il 1948 e il 1956 dal segretario generale Rodolfo Pallucchini, si inaugura mentre premono profonde esigenze di rinnovamento, ormai prossime, si confida, ad essere appagate» (Dell'Acqua, *Introduzione*, p. lv).

17. Dell'Acqua, *Introduzione*, p. lxi.

18. R. Biasion, *Gli enigmi dell'arte moderna alla Biennale*, «Oggi», 26 giugno 1958.

19. C. Pacher, *Mostri a Venezia*, «Alto Adige», 3 luglio 1958.

20. L. Borgese, *Il nulla alla Biennale*, «La Domenica del Corriere», 6 luglio 1958.

21. L. Venturi, *La sconfitta degli anziani*, «L'Espresso», 22 giugno 1958.

22. Borgese, *Il Nulla alla Biennale*.

23. M. Monteverdi, *usa soprammobili per la casa di un robot*, «Corriere Lombardo», 11 agosto 1958.

24. Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee (asac), *Biennale di Venezia, Ufficio Vendite*, reg. 50 1956-1960, 1958, vendita n. 520.

25. Ogni vincitore di un Leone o di un Premio alla Biennale donava un'opera alla Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro. Questa consuetudine è testimoniata da una lettera di Guido Perrocco, direttore della Galleria di Ca' Pesaro a Mario Novello, segretario della Biennale datata 11 gennaio 1955 in cui si rende conto delle «opere pervenute in dono a seguito dei premi ufficiali assegnati alle Biennali del 1950, 1952, 1954»; nulla fa pensare che la consuetudine non sia rinnovata anche agli anni successivi a quelli descritti nella lettera presente in asac, *Fondo Storico Arti Visive*, b. 63, cart. «Richieste artisti premiati».

26. C. Greenberg, *American Type Painting*, «Partisan Review», Spring 1955.

27. L. Trucchi, *L'anarchia positiva di Pollock*, «La Fiera Letteraria», 16 marzo 1958.

28. P. Restany, *Mark Tobey. Pragmatism in calligraphy*, s.l., s.e., 1960, p. 14.

29. «Tobey's art was a contemplation in action» (Restany, *Mark Tobey*, p. 14).

30. Restany, *Mark Tobey*, p. 22.

31. G. Urbani, *Gli americani alla Biennale*, «Il Punto», 27 settembre 1958.

32. Anche nel catalogo della personale di Tobey al moma del 1962 Seitz ricorda come una parte consistente della produzione di Tobey sia più piccola della pagina del catalogo «sulla quale sto scrivendo».

33. G. Dorfles, *La macchia e il gesto alla xxix Biennale*, «Aut Aut», settembre 1958, pp. 284-285.

34. Ad esempio: *us, Mark Tobey con la sua grafia bianca il geniale pittore innalza un cantico alle armonie siderali*, «La Provincia Pavese», 25 luglio 1958. Questo interessante fenomeno è stato affrontato da chi scrive durante l'intervento del 23 aprile 2012, *L'altro volto dell'arte di tipo americano. La partecipazione di Ben Shahn alla Biennale di Venezia del 1954*, Seminario ricerche sulla Biennale, a cura di F. Castellani, E. Charans, Venezia, Palazzo Badoer, Aula «Tafuri». È un tema centrale anche della mia tesi di dottorato citata in precedenza.

35. Nel 1958 scrivono articoli sull'arte americana legata al dibattito astratti/figurativi alcuni tra i nomi più illustri della storia e della critica d'arte italiana quali Giulio Carlo Argan, Palma Bucarelli, Gillo Dorfles, Roberto Longhi, Giuseppe Marchiori e Lionello Venturi.

36. G. Kaliff, *Con la grafia bianca innalza un cantico alle armonie siderali*, «L'Eco di Bergamo», 13 luglio 1958.

37. Dorfles, *La macchia e il gesto*, p. 284.

38. M. Lepore, *La xxix Biennale*, «Corriere d'Informazione», s.d.

39. C. Lonzi, *Opere scelte di artisti americani*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Notizie, dal 3 marzo 1961), p. 1, in L. Conte, L. Iamurri, V. Martini (a cura di), *Carla Lonzi. Scritti sull'arte*, Milano, 2012, p. 237.

40. Nel caso di Toti Scialoja, il debito nei confronti dell'arte americana è in gran parte esplicitato nel «Giornale di Pittura» mentre per Tancredi e il legame dell'ispirazione dell'artista all'arte americana si veda il catalogo della mostra del 2011: M. Barbero (a cura di), *Tancredi: Feltre*, Cinisello Balsamo, 2011.

41. Dell'Acqua, *Introduzione*, p. lxiv. Uno studio sistematico sulle politiche attuate dalla gestione Dell'Acqua alla Biennale è quello di L. Poletto, *L'Esposizione internazionale d'arte di Venezia 1968-1997: organizzazione, metodo, ricezione critica*, tesi di dottorato, Scuola dottorale in Storia delle Arti Ca' Foscari, relatore Nico Stringa, discussa a Venezia il 22 maggio 2012.

Eleonora Charans

CONSIDERAZIONI PRELIMINARI SULL'ARTE DEL DELEGARE. SOL LEWITT E BRUCE NAUMAN ALLA BIENNALE DI TOKYO DEL 1970: DUE CASI STUDIO

ABSTRACT. *Within Conceptual Art attitudes and processes, artists sometimes delegate the execution of an artwork – more or less performative – to a third party through instructions, written or drawn. The following contribution focuses on two specific events, respectively conceived by Sol LeWitt and Bruce Nauman, for the same show – the Tokyo Biennale organized in 1970. What is intended to analyze is the crucial role played by instructions and their importance for future museological reconstructions, when the artist is not present or no longer alive.*

Cosa accade, con l'avvento dell'arte concettuale, quando un artista delega l'esecuzione di un'idea? E cosa quando tra questa delega e l'esecuzione si interpongono tempo e condizioni diverse? La riflessione che propongo si concentra su due casi, concepiti da Sol LeWitt e Bruce Nauman per il medesimo evento: la decima Biennale di Tokyo del 1970. Al centro del discorso si trovano proprio le indicazioni scritte o disegnate dagli artisti, in ogni caso predisposte *ad hoc*, per mettere esecutori altri in condizione di poter iniziare e portare a compimento l'opera. Nel 2008 e nel 2009, in occasione di due mostre, le stesse istruzioni concepite nel 1970 sono state riprese orientandone i recenti rifacimenti in contesti differenti: da una parte un museo (MASS MOCA), dall'altra un'esposizione internazionale (la Biennale di Venezia).

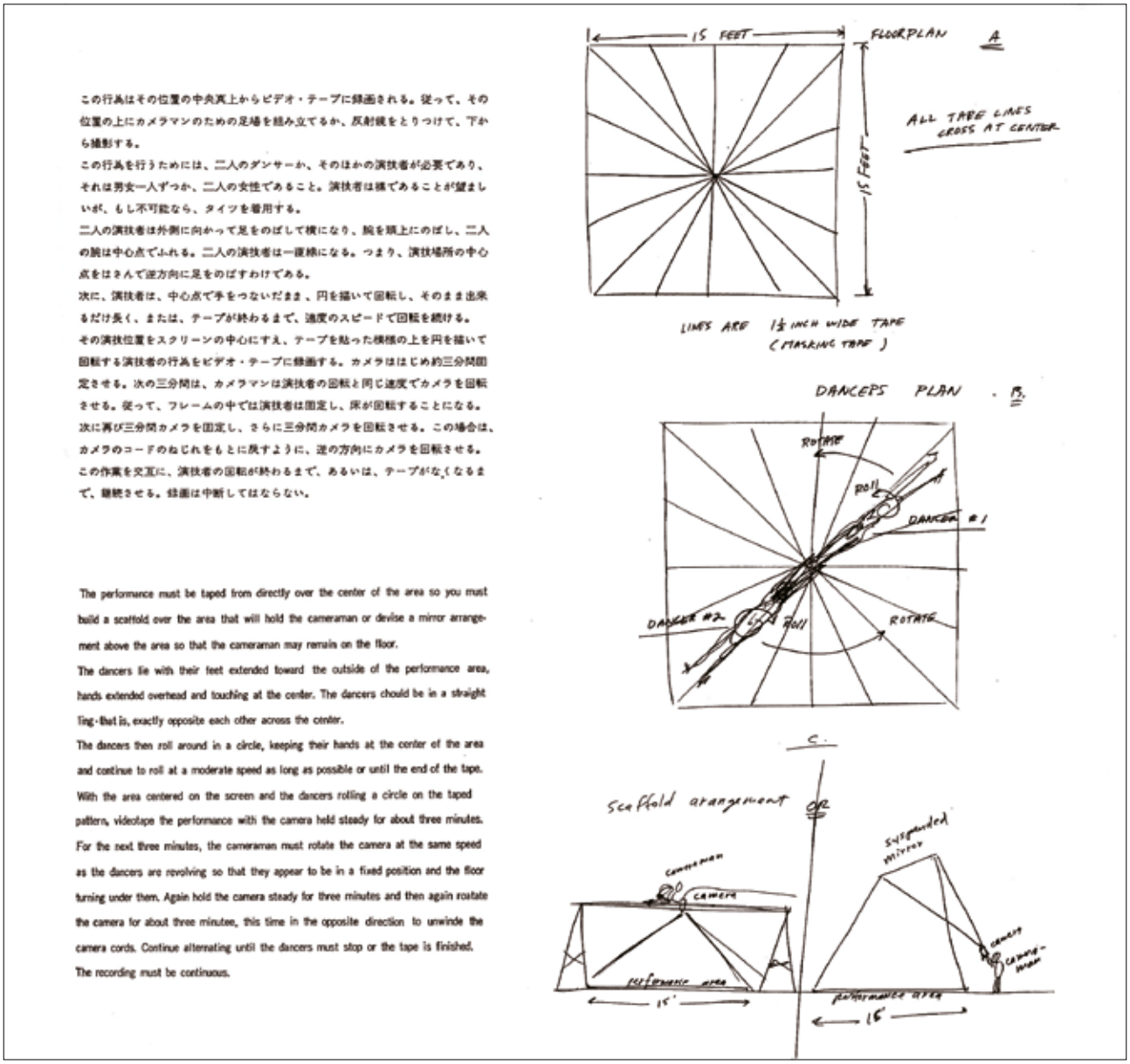
I risultati di quelle indicazioni testuali o grafiche, composte dagli artisti e delegate ad altre mani e corpi, vennero presentati al pubblico nel corso della mostra dal titolo *Between Man and Matter*, curata da Yusuke Nakahara per la sede della Metropolitan Art Gallery di Tokyo. Per quella edizione della Biennale con sede nella capitale giapponese erano stati selezionati in tutto quaranta artisti nazionali, affiancati da europei e nordamericani.[1] Il curatore della Biennale, prima di selezionare e avviare le procedure ufficiali degli inviti, aveva viaggiato intensamente – tra l'ottobre ed il novembre del 1969 – sostando nelle città di Torino, Parigi, Düsseldorf, Amsterdam, Londra e New York per studiare e comprendere gli sviluppi artistici più attuali.[2]

Questo *modus operandi* attuato, attraverso un'indagine sul campo, una ricerca diretta sulle tendenze dell'arte contemporanea condotta tra studi d'artista, gallerie e mostre, presenta delle similarità con il diario e cronaca di viaggio dei preparativi della coeva *mostra Live in Your Head. When Attitudes Become Forms (Works, Processes, Concepts, Situations, Information)* (1969) redatto dal curatore svizzero Harald Szeemann.[3] Le analogie tra le due mostre non terminano qui, dal momento che ben quindici degli artisti invitati alla mostra di Nakahara avevano partecipato l'anno precedente alla celebre mostra di Szeemann.[4] Questo dato non era mai emerso all'interno della letteratura di riferimento, principalmente in lingua inglese, che in effetti si concentra sulle ricorrenze e gli scambi tra Europa e Stati Uniti, escludendo dall'analisi le nazioni più orientali.[5] Con tutta probabilità il *network* in questione possedeva dei confini più ampi e si porrebbe così come un fatto globale ben prima del 1989.[6] Per quanto, parrebbe, il tutto si svolgesse in una direzione univoca dal momento che venivano esportati gli artisti occidentali con potenti gallerie alle spalle (Fischer, Sperone e Sonnabend, che infatti vengono ricordate nei ringraziamenti).[7]

Per quanto concerne il catalogo dell'evento giapponese – non a caso bilingue giapponese/inglese –, a ciascun artista erano dedicate tre pagine: la prima recava informazioni sull'artista (mostre personali e collettive, pubblicazioni), la seconda presentava il progetto – disegno o testo scritto – concepito dall'artista appositamente per la Biennale, mentre la terza veniva liberamente editata dall'artista, nella maggior parte dei casi presentando opere realizzate precedentemente rispetto al 1970.

Questa analisi si fonda pertanto sull'analisi della seconda pagina della sezione dedicata a LeWitt e a Nauman, in quanto fonte depositaria delle istruzioni-progetto degli artisti, sottolineandone l'assoluta importanza per i rifacimenti successivi (2008, 2009) anche quando l'artista non è più in vita, come nel caso di LeWitt.

Si tratta dunque di documenti preziosi tanto per lo storico quanto per il collezionista, il conservatore museale o il curatore di mostre, in quanto assicurano la durata e la disponibilità dell'opera rispetto ad un movimento artistico, quello dell'arte concettuale, che ben poco si interrogava sulla conservazione dei manufatti, spostando di fatto il centro di interesse dal risultato finale verso l'idea alla base di un'opera d'arte. Il futuro delle opere dipenderà sempre più dalle solu-



1. Bruce Nauman, *Untitled 1970 (disegno e istruzioni)*, catalogo della decima Biennale di Tokyo, 1970, pagina non numerata

zioni rispetto alle urgenze materiali: quando la tipologia di lampadine che venivano scelte da Felix Gonzalez-Torres per comporre le sue liane di luce – realizzate agli inizi degli anni Novanta – non saranno più disponibili sul mercato, in che modo coloro che posseggono queste opere potranno procedere nella sostituzione delle stesse conservandone l'aspetto originario? Che tipo di intervento occorrerà disporre nei confronti dei telegrammi dell'artista On Kawara per permettere la lettura della celebre frase («I am still alive») tra qualche decennio? Questi sono soltanto alcuni fra i tanti quesiti attorno all'arte concettuale che, sebbene più vicina nel tempo, presenta problemi addirittura maggiori rispetto alle opere delle avanguardie storiche.[8] Una diligente e sistematica archiviazione – immagini di allestimento, riproduzioni dell'opera, progetti, cataloghi – può senza dubbio agevolare questo tipo di lavoro ed essere di aiuto per affrontare problematiche fondate sia sul piano teorico che su quello pratico.

Tornando alla Biennale di Tokyo, Bruce Nauman non si recò in Giappone per assistere all'esecuzione della *performance* che aveva creato appositamente per l'occasione, e che per questo ingloba nel titolo l'anno di riferimento della mostra: *Untitled 1970*. L'artista a tutt'oggi non è al corrente dell'attuale collocazione del nastro che conteneva la registrazione della performance: non ne ha mai ricevuto copia, di conseguenza non ha mai avuto modo di vederla finalmente realizzata, o meglio incarnata dai *performers*.

Secondo quanto riportato dal catalogo della mostra, il progetto del videotape fu attuato da Takahiko Iimura,[9] uno dei primi artisti giapponesi ad investigare le potenzialità del video. Tuttavia quest'ultimo, interrogato sulla vicenda, ha di recente affermato di non aver realizzato l'opera di Nauman.[10] Il nastro che conterrebbe il girato della performance predisposta da Nauman risulta ad ogni modo irreperibile: sopravvivono oggi solamente il testo delle istruzioni e il disegno

(fig. 1).[11] Come vedremo però queste fonti si riveleranno più che sufficienti per il rifacimento dell'opera e la sua rispondenza rispetto alle intenzioni primarie di Nauman.

Come riportato dal catalogo ragionato, il disegno in questione è il numero 168 e ci mostra, con una visione dall'alto, due figure umane con le braccia tese sopra le loro teste che si tengono le mani, ruotanti e collocati su un'unica linea al di sopra di un quadrato sezionato al suo interno a raggiera. Per realizzare questa base, nel 2009, viene utilizzato un tappeto da ginnastica chiaro delimitato e frazionato mediante nastro adesivo scuro, Nauman nel disegno si preoccupa di indicare la larghezza del nastro. Di seguito il testo integrale delle istruzioni:

> The performance must be taped from directly over the center of the area so you must build a scaffold over the area that will hold the cameraman or devise a mirror arrangement above the area so that the cameraman may remain on the floor. /The dancers lie with their feet extended toward the outside of the performance area. hands extended overhead abd touching at the center. The dancers should be in a straight line - that is exactly opposite each other across the center./ The dancers then roll around a circle, keeping their hands at the center of the area and continue to roll at a moderate speed as long as possible or until the end of the tape./With the area centered on the screen and the dancers rolling a circle on the taped pattern, videotape the performance with the camera held steady for about three minutes. For the next three minutes, the cameraman must rotate the camera at the same speed as the dancers are revolving so that they appear to be in a fixed position and the floor turning under them. Again hold the camera steady for three minutes and then again rotate the camera for about three minutes, this time in the opposite direction to unwind the camera cords. Continue alternating until the dancers must stop or the tape is finished. The recording must be continuous.[12]

Essenzialmente le istruzioni sopra riportate possono essere suddivise in tre parti: la prima si riferisce a indicazioni di ripresa e ai dispositivi tecnici; la parte centrale si riferisce alla posizione e ai movimenti che devono essere prodotti dai *performers*; infine la terza e ultima parte torna a riferirsi a indicazioni di collocazione della videocamera e all'utilizzo della stessa.

Come già anticipato, nel febbraio del 2009 l'opera fu rifatta in occasione della mostra *Topological Gardens*, organizzata per la LIII Biennale di Venezia dal Philadelphia Museum of Art.[13]

> La scelta di *Untitled* muove per me dal suo essere elemento di collegamento – spiega Basualdo – tra la stagione delle performance, dove c'è lo spazio dello studio e la performance è una mappatura di questo attraverso il corpo, e la successiva serie di lavori dei *tapes*, nei quali c'è azione, ma senza corpo. *Untitled* narra del vincolo tra prima e dopo.[14]

La performance fu riambientata al primo piano degli spazi espositivi dell'Università Ca' Foscari Venezia ma, ancora una volta, l'artista non era presente alla giornata di riprese. I *performers* – non professionisti ma studenti richiamati da uno specifico bando diffuso online sulla bacheca degli annunci della Facoltà di Design e Arti dello IUAV – in realtà avevano iniziato la loro preparazione fisica mesi prima della ripresa finale, nel novembre del 2008, con l'aiuto della coreografa Silvia Salvagno. La coreografa studiò in particolare il disegno, deducendo che il movimento poteva essere uno soltanto a partire dai piedi, dal momento che le mani dei due esecutori dovevano «toccarsi al centro»; quindi lo fece sperimentare ai volontari, prima in gruppo all'unisono rispetto a un riferimento centrale, in seguito in coppia. Il risultato ricordava il movimento delle lancette di orologio, le cui estremità superiori erano fissate al centro e non dovevano però piegarsi con angolazioni differenti, assicurando così un soddisfacente allineamento assiale, come era indicato nel disegno.

Tutti – compreso il regista Massimo Magrì, la sua assistente Federica De Rocco e i tecnici video – dovevano rifarsi soltanto alle istruzioni, tradotte in italiano, di Nauman[15] senza possibilità di interloquire con l'artista, per cercare di fugare i dubbi che le sintetiche istruzioni potevano generare. Una volta risolte le questioni tecniche relative alla ripresa con una casa di produzione milanese (Alberto Osella & Partners), rimaneva un punto poco chiaro: cosa intendeva l'artista dietro la descrizione velocità moderata (*moderate speed*)? Di seguito quanto specificò a riguardo Nauman il 21 novembre 2008: «I think the one minute rotation is very good. I believe they should continue to roll and turn until they start to get to slow or too become ragged from tiredness».[16]

Come si evince da una documentazione fotografica di recente ritrovata all'interno dell'archivio del collezionista Egidio Marzona a Berlino,[17] a Tokyo Sol LeWitt si era invece avvalso di undici aiutanti per realizzare *in situ* quello che verrà denominato *Wall Drawing 38*, riempiendo i muri della sala riservatagli dal soffitto al pavimento con pezzi di carta arrotolati bianchi o colorati (figg. 3-4). Tuttavia le immagini provenienti dall'archivio Marzona ci permettono di comprendere quanto, dietro la realizzazione di queste opere al tempo stesso manuali e monumentali, sia presente una componente corale, simile a quella di un cantiere.

Come riportato dal *Plan for Tokyo Biennale* all'interno del catalogo, LeWitt aveva prima di tutto dovuto fare i conti con un impedimento spaziale: i muri della galleria che gli era stata riservata non potevano essere disegnati e, dal momento che l'artista non ammetteva soluzioni artificiali costruite appositamente, propose un lavoro alternativo ai ben noti disegni murali. Per questo l'opera rappresenta un *unicum*, dal momento che LeWitt non utilizzerà mai più i medesimi elementi: fogli di carta quadrata, 4 cm per lato, arrotolati. L'artista è molto preciso sulle quantità di fogli di partenza da inserire nel muro e sul colore degli stessi, ma lascia comunque una certa libertà all'esecutore:

> On the first wall, to the left as one enters, pieces of white paper 4 cm × 4 cm, rolled, would be inserted into each of the holes which the facing of the wall is covered, all of the holes would be used.
>
> On the second wall, adjacent to the first white and yellow squares of papers 4 cm × 4 cm would be rolled and placed at random in the holes. The white and yellow pieces should be of equal numbers, and all of the holes should be used.
>
> On the third wall an equal number of white, yellow and red squared of paper 4 cm × 4 cm would be inserted into the holes, all of which should be used.
>
> On the fourth wall the same procedure would be used as in the other three but using an equal number of white , yellow, red and blue rolled pieces of paper.
>
> When the project is completed all of the holes will have paper projecting from them. The colors should be inserted at random with no thought of arrangement or design. Sol LeWitt (fig. 2).

Le istruzioni di LeWitt per il *Wall Drawing 38* furono in seguito acquisite dal collezionista lombardo Giuseppe Panza di Biumo. Di recente alcuni dei certificati che accompagnano le opere della collezione Panza sono stati fotocopiati e messi a disposizione del pubblico.[18] Questi documenti, oltre ad attestare l'autenticità dell'opera – altrimenti difficilmente dimostrabile –, forniscono le indicazioni per la creazione o per il loro ricollocamento, fondamentali da un punto di vista allestitivo sia per il collezionista che per le istituzioni pubbliche. Anche *Wall Drawing*

PLAN FOR TOKYO BIENNALE

Inasmuch as the walls of the gallery cannot be drawn on and the artist does not want an artificial wall to be built for this purpose he would like to propose the following work:

On the first wall, to the left as one enters, pieces of white paper 4cm×4cm, rolled, would be inserted into each of the holes which the facing of the wall is covered, all of the holes would be used.
On the second wall, adjacent to the first white and yellow squares of paper 4cm×4cm would be rolled and placed at random in the holes. The white and yellow pieces should be of equal number, and all of the holes should be used.
On the third wall an equal number of white, yellow and red squares of paper 4cm×4cm would be inserted into the holes, all of which should be used.
On the fourth wall the same procedure would be used as in the other three but using an equal number of white, yellow, red and blue rolled pieces of paper.

When the project is completed all of the holes will have paper projecting from them. The colors should be inserted at random with no thought of arrangement or design.

Sol LeWitt

東京ビエンナーレのためのプラン

美術館の壁面にデッサンすることができず、かといってそのために人工の壁を設けたくないので、次の作品を提案したいと思う。

第１の壁、入って左では、４センチ×４センチの白い紙片を巻いて、壁の表面を蔽っている穴の一つ一つに挿入する。穴は全部使われる。
第２の壁は第１の壁に隣接し、白と黄色の４センチ×４センチの四角い紙を巻いて当てずっぽうに穴に配する。白と黄色の紙片は同数でなければならず、全部の穴が使われねばならない。
第３の壁では、同じ数の白、黄色、赤の４センチ×４センチの四角い紙片が穴に挿入されすべての穴が使われる。
第４の壁では、他の3つの壁におけると同じ手順が用いられるが、色は白、黄、赤、青の巻いた紙片を同数用いること。

計画が完成したときには、全部の穴が紙を吹き出しているかっこうになろう。色紙は取合せやデザインを一切考慮せず、当てずっぽうに挿入されること。

ソル・ルウィット

2. Sol LeWitt, *Plan for Tokyo Biennale*, catalogo della decima Biennale di Tokyo, 1970, pagina non numerata

38, come avvenuto per *Untitled 1970* di Nauman, è stato ricostruito di recente (2008), omettendo però il primo muro composto da carta bianca, sulla base delle istruzioni dell'artista grazie a una collaborazione tra tre istituzioni americane: MASS MOCA, la Yale University Art Gallery e Williams College Museum of Art.[19]

After nearly six months of intensive drafting and painting by a team of some sixty-five artists and art students, Sol LeWitt: A Wall Drawing Retrospective is fully installed. The historic exhibition opens to the public at mass moca (Massachusetts Museum of Contemporary Art), in North Adams, Massachusetts, on November 16, 2008, and will remain on view for twenty-five years. Conceived by the Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut, in collaboration with the artist before his death in April 2007, the project has been undertaken by the Gallery, mass moca, and the Williams College Museum of Art, Williamstown, Massachusetts. Sol LeWitt: A Wall Drawing Retrospective comprises 105 of LeWitt's large-scale wall drawings, spanning the artist's career from 1969 to 2007.20

La profonda crisi del concetto di autorialità che gli esempi analizzati evidenziano, la relazione autore/esecutore e il ruolo centrale assunto dalle istruzioni fissate dagli artisti – anche da una prospettiva collezionistica, museologica e curatoriale – sono stati brevemente delineati per illustrare questo evanescente fenomeno, cruciale nella comprensione dell'arte concettuale e più in generale per le pratiche di smaterializzazione dell'opera d'arte che sono proprie delle neoavanguardie.

Le istruzioni scritte, i disegni progettuali insieme a tutta la documentazione – immagini di allestimento, video – assumono un ruolo centrale nella ricostruzione di queste opere e si pongono come fondamentali strumenti per chi voglia studiare o proporle a un pubblico. Esattamente per quanto accadde alle istruzioni predisposte da Marcel Duchamp negli ultimi vent'anni della sua vita (1946-1966) per il complesso *assemblage* di *Étant donnés: 1. La chute d'eau, 2. Le gaz d'éclairage*, che fu finalmente installato solo dopo la morte dell'artista, nel 1969, presso il Philadelphia Museum of Art,

3. Sol LeWitt, *Wall Drawing 38*, Berlino, Archivio Marzona (Kunstbibliothek), 1970

«following the artist's instructions», come recita la scheda dell'opera all'interno del catalogo del museo.[21] Se dunque per costruire l'installazione permanente si devono seguire le istruzioni dell'artista, questo dato collocherebbe il lavoro di Duchamp come avvio delle pratiche concettuali e si legherebbe alla crisi del concetto di autorialità avanzato dall'artista già attraverso gli *objets trouvés*, tradotti in *ready-made* al loro ingresso negli Stati Uniti e serviti come punto di partenza per le pratiche del new dada degli anni Cinquanta.[22]

Le sequenze indicate dagli artisti e fissate per iscritto, la serie di gesti da compiere che ho definito nel titolo come «arte del delegare», affatto infrequenti nelle pratiche concettuali emerse alla fine degli anni Sessanta, permettono di preservarne l'immaterialità e l'idea e l'intenzione originali, nonché la loro replica in luoghi diversi potenzialmente *ad infinitum*. Così è stato infatti per il recente rifacimento di LeWitt e per il precedente (di un anno soltanto) rappresentato da Duchamp. L'arte del delegare, espressa attraverso le istruzioni, si pone in una posizione dinamica tesa tra immaterialità ed esigenza di compiutezza dell'opera, preservando costantemente l'intenzione originale del suo autore ma lasciando allo stesso tempo un margine variabile di interpretazione. La parola non subisce la sorte di obsolescenza che tocca invece alla materia: rappresenta perciò il modo più duraturo per preservarla. Attraverso le istruzioni si compie un passaggio del testimone da una generazione all'altra, un'apertura che forse rappresenta il preludio delle pratiche relazionali degli anni Novanta teorizzate da Nicholas Bourriaud.

1. Dietrich Albrecht, Carl Andre, Boezem, Daniel Buren, Christo, Jan Dibbets, Ger Van Elk, Kohi Enokura, Luciano Fabro, Barry Flanagan, Hans Haacke, Michio Horikawa, Enji Inumaki, Stephen Kaltenbach, Tatsuo Kawaguchi, On Kawara, Kazushige Koike, Stanislav Kolibal, Susumi Koshimizu, Jannis Kounellis, Edward Krasinski, Sol LeWitt, Roelof Louw, Yutaka Matsuzawa, Mario Merz, Katsuhiko Narita, Bruce Nauman, Hitoshi Nomura, Panamarenko, Giuseppe Penone, Markus Raetz, Klaus Rinke, Reiner Ruthenbeck, Jean-Frédérick Schnyder, Richard Serra, Satoru Shoji, Keith Sonnier, Jiro Takamatsu, Shintaro Tanaka, Gilberto Zorio.

2. Y. Nakahara, *10th Tokyo Biennale 1970. Between Man and Matter*, Tokyo, 1970. Le pagine del catalogo non sono numerate.

3. L. De Domizio Durini, *Harald Szeemann. Il Pensatore Selvaggio*, Cinisello Balsamo, 2005, pp. 150-163.

4. Gli artisti presenti in entrambe le esposizioni sono: Carl Andre, Jan Dibbets, Ger Van Elk, Barry Flanagan, Hans Haacke, Stephen Kaltenbach, Jannis Kounellis, Sol LeWitt, Mario Merz, Bruce Nauman, Panamarenko, Reiner Ruthenbeck, Richard Serra, Keith Sonnier e Gilberto Zorio.

5. Sul network dell'arte concettuale rimando al testo di S. Richard, *Unconcealed. The International Network of Conceptual Artists 1967-1977. Dealers, Exhibitions and Public Collections*, Londra, 2009.

6. Mi riferisco ai risultati della ricerca svolta da zkm Museum a Karlsruhe, confluita poi in una mostra dal titolo *The Global Contemporary. Art Wolrds After 1989* (9 settembre 2001-2 maggio 2012). http://www.global-contemporary.de/ (10/04/2012).

7. Non è ben chiaro, e resta ancora al vaglio scientifico, se venissero poi recepiti dal sistema occidentale anche quelli orientali.

8. Riflessioni attorno a questo tema ancora aperto si trovano nel libro O. Chian-

TORE, A. RAVA, *Conservare l'arte contemporanea: problemi, metodi, materiali, ricerche,* Milano, 2005.

9. Il catalogo riporta questa frase «Bruce Nauman's project of video-tapes was performed by Mr. Takahiko Iimura (Tokyo)», p. s.n.

10. E-mail di Takahiko Iimura all'autore, 10 maggio 2012:

«I did NOT perform Bruce Nauman's work *Untitled 1970* but exhibited *Man and Woman* 1971 (must be a mistake of 1970) attached a still, as a four monitors installation, placed four video monitors next each other horizontally, connected VTR to monitor individually playing the same tape at random in the same exhibition. The tape shows a man and a woman both naked individually and one over (or under) the other shot from directly above in the posture like the drawing of a man stretching his arms and legs by Leonardo Da Vinci. The sound reads all the postures with voice-over as MAN FRONT UNDER/WOMAN BACK OVER».

11. Si rimanda alla scheda della performance, la n. 193, in N. BENEZRA, K. HALBREICH, J. SIMON (a cura di), *Bruce Nauman. Exhibition catalogue and catalogue raisonné*, Minneapolis, 1994.

12. NAKAHARA, *10th Tokyo Biennale 1970*, p. s.n.

13. Si veda il catalogo C. BASUALDO ET AL., *Bruce Nauman: Topological Gardens*, New Haven, 2009. Per un'interpretazione della mostra rimando invece al testo E. CHARANS, *The relationships between pavilions and the Giardini: Examples from Making Worlds*, in C. RICCI (a cura di), *Starting from Venice. Studies on the Biennale*, Milano, 2010, pp. 89-96.

14. Da P. NICOLIN, *Dallo studio alla città*, «Flash Art», 276, giugno-luglio 2009, consultabile online: `http://www.flashartonline.it/interno.php?pagina=articolo_det&id_art=347&det=ok&articolo=BRUCE-NAUMAN` (01/05/2012).

15. Per le specifiche tecniche della produzione si veda `http://www.philamuseum.org/micro_sites/exhibitions/naumaninvenice/FabrictionProduction.php` (29/04/2012) e alle fotografie dell'allestimento realizzate da Michele Lamanna e contenute nel volume C. BASUALDO ET AL., *Bruce Nauman: Topological Gardens. Installation Views*, Philadelphia, 2009.

16. E-mail di Bruce Nauman all'autore, 21 novembre 2008.

17. Egidio Marzona è un collezionista originario di Bielefeld; dalla fine degli anni Sessanta si è occupato di mettere insieme una collezione di Neoavanguardie degli anni Sessanta e Settanta, che è stata in parte acquistata da Staatliche Museen zu Berlin nel 2002. Il collezionista ha poi donato il relativo archivio, oggi conservato presso la Kunstbibliothek. Rimando alla tesi di dottorato E. CHARANS, *Dal privato al pubblico. Il caso della collezione di Egidio Marzona*, Dottorato di ricerca in Teorie e Storia delle Arti, Scuola di Studi Avanzati in Venezia, a.a. 2011-2012, relatore Carlos Basualdo.

18. Nel corso della mostra *Conceptual art: The Panza Collection* (settembre 2010-febbraio 2011) presso il MART di Rovereto. Rimando al catalogo G. BELLI ET AL., *Conceptual art: The Panza collection*, Cinisello Balsamo, 2010.

19. S. CROSS, D. MARKONISH (a cura di), *Sol LeWitt: 100 views*, New Haven, 2009.

20. `http://www.massmoca.org/lewitt/about.php` (10/02/2012).

21. A. TEMKIN, S. ROSENBERG, M. TAYLOR (a cura di), *Twentieth Century Painting and Sculpture in the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia, 2000, p. 107.

22. La letteratura in merito è vasta. Lungi dal passarla in rassegna in questa sede, desidero però ricordare, ultimi in ordine di tempo, i contributi apparsi nel volume E. CRISPOLTI, A. MAZZANTI (a cura di), *L'oggetto nell'arte contemporanea. Uso e riuso*, Napoli, 2011.

Cristina Gottardi

LA PORTA, IL PONTE, L'ARCHITRAVE. L'IDEA DI CORNICE NEL SISTEMA PERFORMATIVO

ABSTRACT. *A detailed investigation of theatre frame has seldom been undertaken, and far less have non-Western theatres been taken into account for the definition of a universal frame theory. This essay attempts to adjust frame conception and analysis to the needs of the performance system, with particular stress on the semiotic function of the frame, and considering the outcome of different disciplines such as art criticism and linguistics. Through a review of the opinions of Goffman, Simmel, Ortega, Kernodle and Schechner, it explores the idea of frame as a passageway into the art work (therefore into the performance) and focuses on the definition of frame as threshold, lintel, and bridge. This allows to define a possible set of time and space delimiters, inscribing the performance itself within a frame. Examples are taken from theatre practice all over the world.*

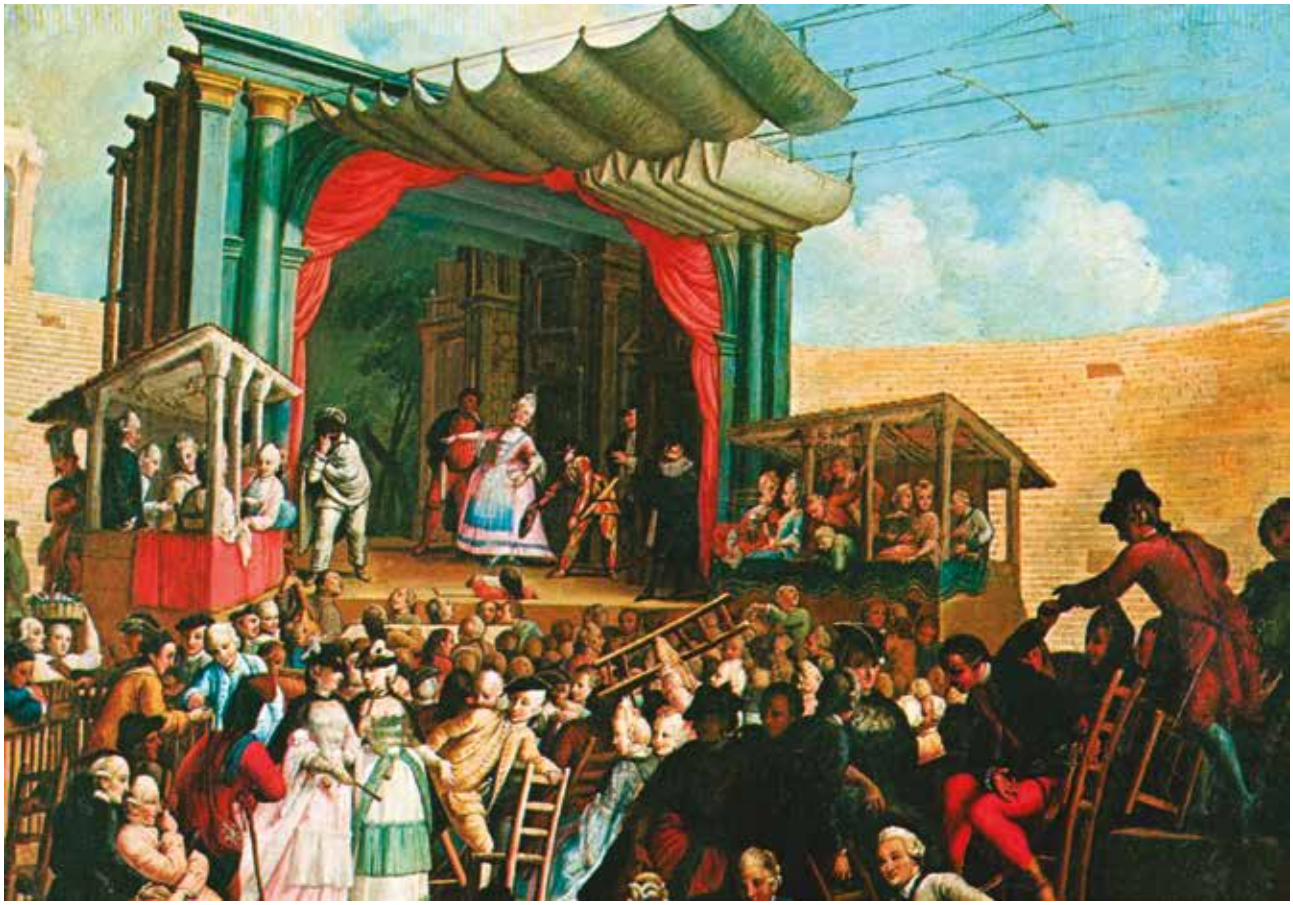
La declinazione del concetto di cornice secondo le esigenze del sistema performativo è stata tentata di rado, e raramente ci si è provati ad applicare a fondo i principi di funzionamento (delimitativo, semiotico, semantico) della cornice all'ambito teatrale. Inoltre, essendo spesso la «questione della cornice» – almeno per quanto concerne certi aspetti del dibattito teorico – una questione squisitamente occidentale, l'applicazione si è solitamente basata sui modelli di teatro di matrice europea. Potrebbe essere opportuno, invece, alzare lo sguardo sulle funzionalità più vaste del sistema-cornice, allargando nel contempo il campo d'indagine anche ai teatri non occidentali e sfruttando i risultati di altre discipline che si sono già occupate di funzioni analoghe, prime fra tutte la critica d'arte e la linguistica.

Uno degli autori più citati negli studi sulla cornice *tout court* è sicuramente Erving Goffman, il cui *Frame Analysis* è uno dei testi fondamentali delle scienze sociali. Talmente ampio e complesso è il suo concetto di cornice, e così specifica la sua applicazione, che viene preferito addirittura il termine inglese *framing* come termine tecnico anche in contesti non anglofoni. Tra le sue tante riflessioni, crocevia di ambiti diversi, dalla sociologia alla pragmatica, Goffman dedica qualche pagina anche al tema specifico della cornice teatrale.[1] La sua analisi tradisce le stesse caratteristiche delle analisi di altri autori, adoperando, come oggetto di indagine ed esempio del meccanismo stesso della cornice, il teatro occidentale tradizionale e in gran parte estraneo alle provocazioni delle avanguardie. Goffman è in realtà particolarmente interessato all'interazione tra i due mondi – quello del pubblico e quello degli attori – e alle specificità del funzionamento del mondo teatrale, così diverso dal mondo naturale.

Il suo contributo all'identificazione di quell'elemento volatile e multiforme che è la cornice teatrale sembra essere l'insistenza sulla compresenza di due mondi che si vogliono distinti e di una linea che li separa, quella linea immaginaria che separa chi recita e chi guarda; ma la nozione goffmaniana di *frame* come principio di organizzazione dell'esperienza non è invero distante dall'autentica funzione della cornice tradizionalmente intesa e già ben conosciuta dalla critica d'arte, punto di riferimento per molte riflessioni sulla cornice teatrale stessa.

La funzione semiotica della cornice è infatti quella che forse meglio partecipa alla creazione di un enunciato e quindi alla creazione del senso per l'opera che contiene. Laddove l'enunciato è una combinazione di parole con valore compiuto, quindi con un inizio e una fine, la cornice aiuta a conchiudere una serie di segni all'interno di uno spazio in modo che acquistino significato. Il meccanismo è semplice: operare una cesura tra uno spazio dato e circoscritto e lo spazio circostante. Lo spazio occupato da questa cesura è la cornice. Questa cesura protegge l'opera, proprio come la cornice in legno protegge la tela del quadro; la esalta e la pone in una luce migliore; è un apparato focalizzante, perché attira l'attenzione dello spettatore verso l'opera; è una zona neutra che impedisce la contaminazione reciproca tra opera e spazio circostante; è latrice di informazioni descrittive e semantiche in relazione con l'opera che contiene; fa parte dell'opera e contemporaneamente le è esterna.[2] Paradossalmente, la funzione ultima di una cornice così intesa non è tanto una operazione di chiusura quanto una funzione di dialogo e interscambio tra l'opera e il mondo circostante, favorendo l'ingresso dello spettatore all'interno del mondo dell'arte e la comprensione del suo significato. Tutte queste funzioni, normalmente collegate alla cornice tradizionale, possono applicarsi in egual misura alle funzioni e ai meccanismi della cornice teatrale.

L'idea di Goffman di cornice come principio organizzatore sembra quasi implicare le parole di Ortega y Gasset, per il quale un quadro ha bisogno della cornice,[3] perché altrimenti il suo contenuto si rovescerebbe oltre la tela per «disfarsi nell'atmosfera». La cornice condensa e indirizza lo sguardo sul qua-



1. M. Marcora, *Una commedia italiana rappresentata nell'Arena di Verona*, 1772, Chicago, Art Institute. La scatola scenica, chiusa da tre parti. Si notino i posti riservati vicino al palco per il pubblico di riguardo

dro, delimitando l'«isola immaginaria» dell'opera d'arte dallo spazio utile ed extra-artistico della parete o degli oggetti che la circondano. Il corpo estetico deve restare isolato dall'ambiente vitale, e per questo è necessario un isolatore.[4]

«Il sipario è la cornice della scena. Dilata le sue ampie fauci come una parentesi fatta per contenere una cosa diversa da quella che c'è nella sala. Per questo, quanto più è mediocre il suo ornamento tanto meglio è».[5] Per Ortega è il sipario a creare il limite tra i due spazi del teatro, uno quotidiano e un *altro* da cui ci si aspetta – quasi romanticamente – «soffi di sogno, vapori di leggenda»; è il sipario ad impedire al mondo teatrale di «disfarsi» nel contatto con il mondo esterno. La linea separatrice, la quarta parete invisibile di Goffman acquista consistenza e complica i suoi meccanismi.

Il sipario è in realtà uno dei delimitatori dello spazio scenico dalla storia più complessa e affascinante. Funziona al meglio, ovviamente, nei teatri a proscenio, ma è utilizzato in modo diverso in molte forme teatrali anche extra-europee, rivelando una tendenza universale. L'uso di una tela che celasse la scena fino all'inizio della rappresentazione è già attestato in epoca classica, si sviluppa secondo schemi sempre più complessi e normati dall'uso nazionale, ma si ritrova quasi identico anche nei teatri del lontano Oriente, in Cina e Giappone. L'uso più diffuso del sipario intende marcare l'inizio e la fine della rappresentazione, e le eventuali scansioni temporali interne.[6] Il teatro *kabuki* conosce addirittura un vero virtuosismo del sipario, con sipari di colore e funzione diversi utilizzati in differenti occasioni all'interno della rappresentazione; un utilizzo in parte analogo, e altamente spettacolare, si ha nel teatro indiano del *kathakali*, dove un sipario sostenuto da assistenti o dai *performers* cela l'ingresso in scena della divinità, dando vita a uno dei momenti più intensi della *performance*.[7]

Questo utilizzo del sipario aiuta a rivelare l'affinità del suo meccanismo con la scelta antica di usare un piccolo sipario anche per i quadri,[8] per proteggerli dalla luce e dalla polvere, e per godere vieppiù della loro bellezza in virtù della rarità dei momenti di esposizione e della sorpresa che lo svelamento comportava. Già nel Medioevo un drappo copriva le immagini sacre che venivano velate/svelate in base alla loro funzione liturgica; nel Cinque-Seicento l'abitudine si diffonde anche nelle case private: la tenda copre il quadro per servire da barriera visiva potenziando l'effetto su chi si appresta a contemplarlo.[9]

Nonostante l'auspicio di Ortega per la mediocrità del suo ornamento,[10] il sipario, poi, come ogni cornice, è soggetto alle esagerazioni della retorica (broccati preziosi anziché un semplice telo, più drappi sfarzosi a dimostrare opulenza) ed esprime in vario modo la sua funzione semantica: può riprodurre una scena introduttiva alla *pièce* che si andrà a rappresentare, può portare ricamate le insegne del teatro o altre figure ideali, tipiche dell'epoca e della cultura che lo produce (fig 2).

Il sipario che si apre e si chiude[11] può essere apparentato alla porta in cui Georg Simmel identifica la cornice, quel

delimitatore che chiude fuori il mondo infinito da uno spazio finito,[12] che crea «uno snodo tra lo spazio dell'uomo e tutto quello che è al di fuori di esso», tra cultura e natura come direbbe Stoichita. La porta, che *può* essere *volontariamente* aperta o chiusa, «offre il sentimento di una più forte chiusura nei confronti di tutto ciò che è al di là di questo spazio»; come la porta, il sipario separa cultura e natura, delimitatore ambivalente che consente scambi continui tra dentro e fuori, tra finito e infinito.

La posizione di Simmel, che è interessato qui solo alla cornice artistica, è nodale perché lega inconsapevolmente il concetto tradizionale di cornice a un accenno di Schechner all'elemento dell'architrave, un accenno fuggevole ma imprevedibilmente pregno di implicazioni per il sistema performativo. Discutendo, in uno dei suoi testi più noti,[13] i concetti turneriani di rito e teatro, di teatro come attività liminale – o meglio liminoide – Schechner giunge a descrivere l'esperienza del teatro come una soglia verso un altro mondo, definizione non lontana da quella «classica» (espressa già da Leon Battista Alberti) di quadro come finestra sul mondo ideale dell'arte. A questi cenni Schechner aggiunge *en passant* che l'architettura vuole che la soglia sia incorniciata da un'architrave: «*architecturally, the empty space of a limen is bridged at the top by a lintel*». Il passo recita:

> Un *limen* è una soglia, una striscia sottile né dentro né fuori un edificio o stanza, che collega uno spazio a un altro, un passaggio tra i luoghi più che un luogo in sé. Nelle *performance* rituali ed estetiche [rito e teatro] il sottile spazio del *limen* si espande in uno spazio ampio sia reale che concettuale. […] Si allarga nel tempo e nello spazio, eppure trattiene la sua peculiare qualità di via di passaggio o di temporaneità. Architettonicamente, lo spazio vuoto del *limen* è colmato (*bridged at the top*) da un architrave, di solito in legno o pietra. Questo crea un rinforzo. Concettualmente, quanto accade all'interno di uno spazio-tempo liminale è «rinforzato», enfatizzato. Questo dettaglio concettuale architettonico rimane visibile nella forma di molti teatri a proscenio. La cornice frontale di un palcoscenico a proscenio, dall'avanscena fino a pochi passi oltre il sipario, è un *limen* che connette il mondo immaginario agito (*performed*) in scena alle vite quotidiane degli spettatori nel teatro.

Anche Schechner, come Goffman, individua nell'arco di proscenio il limite che divide la platea dal palco, il mondo della realtà da quello dell'immaginazione, e allo stesso tempo ne parla in termini di cornice: nella stessa pagina infatti, in un riquadro riassuntivo scrive: «*A limen is often* framed *by a lintel, which outlines the emptiness it reinforces*».[14] Nella visione schechneriana, insomma, la soglia è la funzione e l'architrave è la cornice che la forma, la delimita e la rende visibile.

Che i concetti di «architrave», «porta», «cornice» siano tra loro intrecciati è d'altronde confermato anche dalle analisi di George Kernodle, uno degli studiosi che meglio ha analizzato i rapporti tra arti visive e teatro, in particolare in uno studio fondamentale sul teatro europeo del Cinque-Seicento, il periodo che ha visto nascere l'arco di proscenio.[15] Lunga e articolata è stata la strada che ha portato la cornice pittorica a trasformarsi nell'arco che sovrasta il palcoscenico. Di fronte alla necessità di trovare degli espedienti per dare unità visiva alle azioni sceniche, i teatranti dell'età medievale paiono aver istintivamente riutilizzato espedienti già esistenti nelle arti visive e correttamente interpretati e riconosciuti dal pubblico: gruppi di personaggi e intere scene erano abitualmente raccolti entro cornici geometriche o strutture architettoniche, o ancora separati – soprattutto nei fregi, caratterizzati, come la *performance*, da un andamento lineare – da elementi figurativi prestabiliti, solitamente la torre o il castello. Come acutamente indica Kernodle, la delimitazione di uno spazio unitario e leggibile all'interno di un'arte come il teatro, governata dalla dimensione temporale, non poteva prescindere dalle soluzioni parallele adottate in ambito iconografico, dove il fregio determinava già una narrazione dinamica e non statica come invece altre forme di pittura: a uguale necessità narrativa corrispose uguale soluzione. In un reciproco rincorrersi tra teatro e arti visive, la scelta più duratura e efficace si rivelò alla fine l'adozione di una struttura architettonica autoconclusa: un arco, lo spazio tra due torri, una loggia. Una struttura così concepita poteva adempiere a più funzioni contemporaneamente: permettere una adeguata visione della scena, attribuirle unitarietà semantica, focalizzare meglio lo sguardo e l'attenzione dell'osservatore. Il fiorire di quadri e dipinti con personaggi variamente raffigurati all'interno di strane scatole architettoniche fu di fatto parallelo all'utilizzo di strutture più o meno stilizzate sul palco, i *loci deputati*, all'interno dei quali si fermavano gli attori per eseguire le singole scene.

Kernodle ripercorre in realtà l'impiego dell'arco nella scenografia fin dall'antichità greca, dal cui teatro fa discendere i diversi tipi di organizzazione dello spazio, ma è nel periodo tardo medievale prima e propriamente rinascimentale poi, che individua le reciproche influenze tra spazio scenico e cornice pittorica. Per trovare ragione e significato dell'impiego di dati espedienti scenici rinascimentali (fontana, albero, monte, torre, castello, padiglione, arco di trionfo) esplora i *tableaux vivants* del XV e XVI secolo, rappresentati su pedane, agli angoli delle strade, o addirittura sopra la porta della città per celebrare l'entrata del re. L'espediente pittorico della struttura architettonica si fa espediente scenografico e si sposta gradualmente verso l'auditorio, fino a diventare nel Rinascimento un arco che comprende in larghezza l'intero palco e attraverso cui si assisterà all'azione drammatica che si svolgerà a sua volta su piani spaziali e pittorici diversi. Elementi architettonici e drappi nati con precise funzioni (di cornice e contesto) in pittura si tramutano così in teatro nel complesso sistema di proscenio che si applica ancora oggi. Quest'arco così avanzato verso il pubblico, però, nell'evolversi parallelo della scena prospettica e della scenografia tanto cara al Rinascimento italiano, finisce per rimanere al di fuori della scena vera e propria. Quando la struttura dell'arco di proscenio, infatti, giunge a perfezione, la dimensione degli oggetti e degli edifici raffigurati in prospettiva sulla scena viene «computata non dal piano dell'arco, ma da quello della prima casa»,[16] ovvero dalla prima quinta, una tecnica ancora in uso nei teatri contemporanei. Nato in pittura come cornice, cresciuto in teatro come elemento architettonico, l'arco raggiunge la maturità di nuovo con funzione di cornice teatrale.

Il passaggio descritto da Kernodle dalla cornice pittorica alla tridimensionalità dell'arco scenico permette di prendere in considerazione anche la terza dimensione della cornice teatrale, la profondità. Diventa così evidente tutto l'apparato che costituisce la cornice fisica del sistema performativo, un insieme ridondante di piccoli espedienti per separare pubblico e artisti. In un tipico teatro europeo moderno lo spettatore si siede di fronte alla ribalta, in platea – trovandosi a un livello *inferiore* rispetto al piano del palco – oppure nell'arco delle gallerie e dei palchetti, a una dovuta *distanza* e ad altezze diverse. Dinanzi a sé vedrà un palcoscenico, una sorta di scatola *chiusa* da un sipario prima e dopo la *performance*, e comunque decorata ai margini (sopra e ai lati) da drappi più o meno sontuosi. Tra l'osservatore e il palco si può trovare un ulteriore ostacolo, la fossa dell'orchestra. Il palcoscenico – luogo della *performance* – è quindi protetto e delimitato in

più modi: può essere rialzato, distanziato dal pubblico magari con recinti fisici (il golfo mistico, che occasionalmente può anche restare vuoto), ha una cornice bidimensionale data dall'arco scenico, è dotato di un sipario per celarsi quando serve. Gli elementi che lo incorniciano e lo distanziano dallo spettatore e proteggono lo spazio della *performance* sono – come si può osservare – a *tre* dimensioni. Il teatro europeo però usufruisce di espedienti noti ai teatri di tutto il mondo: la distanza tra spettatore e attore, l'elevazione del palco, la «scatola scenica». Anche quando la scena su cui si muovono gli attori è solo uno schermo, spesso bordato di stoffe colorate o comunque incorniciato in qualche modo, lo «spazio teatrale» è in realtà lo spazio occupato da tutti i *performers* (marionettista, narratore, musicisti) spesso recintato o rinchiuso e separato dal pubblico. Il *castelet*, o castello, di molti spettacoli di burattini è di fatto la riproduzione più chiara e esemplificativa di molti spazi teatrali extraeuropei, ma anche dei teatri europei di età moderna, in cui lo spazio della *performance* è chiuso ai lati e visibile da un lato solo (la quarta parete): di fatto una vera e propria doppia cornice: quella a due dimensioni che racchiude come un quadro la visione – il *tableau* – concessa allo spettatore, e quella a tre dimensioni che protegge lo spazio della *performance* e chiude fuori il pubblico (fig. 1).

L'architrave di origine schechneriana si rivela d'altronde un concetto complesso, perché coniuga la funzione della cornice a implicazioni e rimandi rituali[17] (sia in senso stretto che nel senso «neutro» di R_2B,[18] il *Restored*$_2$ *Behaviour* di Schechner), e si pone quindi come concetto essenziale nel tentativo di applicare l'idea di cornice al sistema performativo. I rimandi rituali aiutano a focalizzare ulteriormente la quarta dimensione – temporale – della cornice teatrale. In questa dimensione il limite della soglia non potrà essere il semplice e immediato vano di una singola porta, ma sarà probabilmente più simile a una processione dinamica, una successione prospettica di porte, un'*enfilade*, un viale di ingresso, una via trionfale da percorrere per un certo tratto, o l'equivalente di un atrio o di un'anticamera. Ancora Simmel ci porge l'immagine del ponte, in cui si fa visibile il «miracolo del cammino»,[19] progressione temporale, coagulazione del movimento in una struttura stabile, vera via di comunicazione da percorrere indifferentemente in entrambe le direzioni, che collega mondo finito (*quel* gruppo di spettatori) a mondo finito (*quella* rappresentazione in *quella* data circostanza).

Nel concreto, l'insieme dei gesti della «cornice temporale» equivarrà a percorrere una sequenza di spazi divisi da porte: ad ogni gesto – performativo in ogni senso – si aprirà la porta successiva. Parallelamente ai delimitatori di spazio, esisteranno quindi dei «delimitatori di tempo», che racchiudono la *performance*, limiti anch'essi sensorialmente percepibili, per cui è possibile distinguere un prima e un dopo. Questi «delimitatori di avvio e conclusione» dovrebbero almeno teoricamente essere uguali e speculari, ma più distanti sono dalla *performance* e non gestiti dai diretti organizzatori e *performers*, meno è garantita la loro specularità.

Se per definire i termini dello spazio performativo è utile ricordare la differenza di Scolnicov[20] tra spazio del teatro e spazio teatrale, per definire i confini temporali di una *performance* – per poter quindi evidenziare i suoi limiti esterni – è possibile invece appoggiarsi ancora una volta a Schechner che della *performance* ha fatto l'oggetto dello studio di una vita. Schechner individua nel processo della *performance* tre fasi fondamentali: proto-*performance*, *performance*, e post-*performance*. La prima e l'ultima sono le fasi più distanti dalla *performance* in sé (quindi dallo specifico spettacolo teatrale) ma necessarie e inevitabili. Necessari infatti sono l'allenamento, la preparazione, le prove dei *performers* – di fatto il segmento R_2, che Schechner pone nella proto-*performance*; inevitabili sono i ricordi, la risposta critica, anche eventuali forme di archiviazione, che Schechner pone nel post-*performance*. La compresenza fisica di *performer* e pubblico è invece quella che si trova nella fase della *performance* vera e propria, ed è divisa in quattro parti: *warm-up* – riscaldamento (Schechner la interpreta per lo più dal lato *performer*: ansia da palcoscenico, esercizi di riscaldamento di voce e muscoli); *performance* pubblica, o *mainstream performance* (il corpo della *performance* principale); eventi e contesti che sostengono la *performance* principale (ciò che avviene nello spazio-tempo del teatro); *cooldown* – raffreddamento: ciò che succede dopo lo spettacolo (si parla, si va a cena, si torna alla propria quotidianità).

Traslando alla dimensione temporale i concetti di spazio del teatro e spazio teatrale, è possibile delineare un tempo del teatro e un tempo teatrale. Il tempo teatrale sarà sicuramente quello della *mainstream performance*, il tempo del teatro tutto il tempo trascorso all'interno dello spazio del teatro. Ma all'interno di questo tempo ci sarà sicuramente una progressione (prima) *verso* e (poi) *dalla performance* che indicherà, punterà – in direzione uguale e contraria – verso la *mainstream performance*. Interessa quindi quel che accade dall'aggregazione del pubblico in sala alla sua dispersione, ma in particolare le azioni del *performer* in vista del pubblico già presente, tutto ciò che vede compresenza cosciente di *performer* e pubblico. Per riutilizzare la metafora artistica, lo spazio e il tempo del teatro sono l'equivalente dello spazio e del tempo del museo, mentre lo spazio-tempo teatrale corrisponde all'immagine raffigurata nel quadro.[21] Quel che più strettamente avviluppa lo spazio-tempo teatrale (delimitatori di spazio e delimitatori di tempo) corrisponde alla cornice tradizionale; la più ampia relazione diretta, ma non sempre compresente, tra *performer* e pubblico (la pubblicità, gli annunci, le critiche), che si può ampliare a dismisura, può essere ricondotta all'altrettanto ampia e complessa cornice goffmaniana, che ben si presta ad analizzare contesti altamente variabili.

Questa multiforme cornice che circonda e delimita, chiarisce, definisce lo spazio e il tempo teatrale, si nutre della sacralità «relativa» ben espressa da Van Gennep: ciò che si colloca oltre il proprio spazio, l'altro e l'altrove, è sacro perché altro da sé – e viceversa. Come l'uomo ha inventato complessi riti per affrontare il passaggio «da una stanza all'altra» dell'edificio sociale e umano, così il passaggio tra lo spazio-tempo quotidiano e lo spazio-tempo teatrale dovrà essere reso ben evidente. Entrambi – delimitatori di spazio e di tempo – avranno inevitabilmente anche una funzione deittica, come tante frecce luminose che puntano all'*ergon*, reclamando attenzione ma anche affermando, con Kernodle, «*this* is the picture».

Particolarmente intriganti, anche ai fini dell'analisi teorica, sono alcune soluzioni trovate dalla prassi teatrale, quei delimitatori ibridi che sono formalmente delimitatori temporali ma che svolgono un ruolo anche nella definizione dello spazio teatrale. Per recuperare la metafora artistica, sembrano corrispondere alla lettera al gesto primigenio dell'Alberti, quel «*Principio*, dove io debbo dipingere scrivo uno quadrangolo di retti angoli grande quanto io voglio»[22] che descrive un gesto (evento con una dimensione temporale) creatore dei limiti esterni di quello che sarà lo spazio dell'opera d'arte.

2. San Pietroburgo. Sipario dipinto da Aleksandr Golovin, teatro di Palazzo Yusupov

Allo stesso modo si comportano, ad esempio, i personaggi che aprono alcune mascherate africane: in Nigeria nelle mascherate *ekuechi* anche gli uomini adulti scappano al riparo quando compare *eku'ahete*, la maschera «che sgombera la via», l'avanguardia che prepara il passaggio per gli antenati che arrivano con la mascherata principale. Nel *kwagh-hir* la prima maschera ad entrare è il *tember esen* («colui che pulisce spazzando»), una enorme maschera-animale coperta di rafia che si muove girando continuamente su se stessa, spazzando l'area in una nuvola di polvere e marcando in questo modo lo spazio destinato ai *performers*. Queste demarcazioni dello spazio, così evidentemente imparentate con le lustrazioni rituali, trovano un esempio decisamente più sofisticato nel *talu*, ouverture musicale suonata prima dell'inizio della rappresentazione di *wayang kulit* in Indonesia: le leggende che accompagnano la sua nascita narrano della sua funzione purificatrice, di liberazione del luogo dagli spiriti maligni, una sorta di lustrazione attraverso il suono, senza cui il luogo di natura (luogo quotidiano) non può trasformarsi in luogo di cultura (spazio teatrale).

Lo studio e l'uso di una cornice come elemento delimitante a quattro dimensioni non può infine non far riflettere sul legami, genetici o puramente formali e meccanici che siano, tra il sistema performativo e il fenomeno della ritualità e della relazione con il sacro. La scelta di mantenere una copertura sulla scena,[23] anche oltre le necessità pratiche, non può non ricordare l'abitudine quasi universale di coprire e proteggere l'effigie del sacro. L'uso del sipario rivelatore ha molto in comune con le pratiche di velamento/svelamento di divinità, reliquie, altari, luoghi e oggetti sacri o a vario titolo divinizzati. L'andamento prestabilito e quasi ieratico delle formule di prologo ed epilogo in molte forme teatrali non è distante dalla struttura costituiva delle cerimonie rituali. La figura dell'assistente, visibile in scena, tramite e difesa tra artista e pubblico, assomiglia a figure parasacerdotali che aiutano l'officiante nei suoi riti e nei suoi rapporti con i partecipanti.

L'allargamento della prospettiva alle quattro dimensioni e ai molteplici meccanismi del sistema-cornice, (delimitazione, passaggio, interazione, enfasi retorica) getta invece nuova luce su molti fenomeni. L'accenno di Goffman alla struttura non spontanea dei *curtain calls*[24] acquista diverso valore. Se la cornice è per l'astante il momento della consapevolezza della compresenza dei due mondi, molti elementi e personaggi teatrali acquistano un altro rilievo. Non è senza significato, ad esempio, la presenza di tanti buffoni, *fool* e *clown* tra i personaggi che dialogano con il pubblico, buffoni che anche la tradizione occidentale conosce bene, così come la forza liberatoria e la retorica del riso; e l'analisi dei possibili «*personnages pathétiques d'encadrement*» può estendersi all'infinito includendo narratori, cori, *raisonneurs*. Non solo i saluti finali al pubblico sono l'ammissione reciproca dell'illusione della scena (e quindi momento supremo della consapevolezza), ma lo sono – a rigore – anche tutte le occasioni che rivelano l'attore sotto il personaggio (il *bis*, i pezzi di bravura). Ugualmente, prologo ed epilogo possono essere considerati qualcosa di più e di diverso che non semplici artifici formali ed estetici.

Tracciati gli elementi fondamentali del «complesso cornice», sarebbe auspicabile tentare di capire se questi siano tra loro in una relazione sistemica. La forma che la cornice assume di volta in volta può sicuramente dire qualcosa della forma teatrale a cui appartiene, o della società di cui è espressione; uno studio ad ampio raggio sul tema permetterebbe forse di tentare una schedatura delle forme teatrali a partire dalle cornici che impiegano, ripercorrere una sorta di genealogia delle varie cornici performative, come Burman[25] ha mirabilmente fatto per la forma del prologo nel teatro asiatico, confermare o ridisegnare una mappa delle relazioni e delle reciproche influenze tra culture geograficamente più o meno distanti sulla base delle tradizioni che dettano la forma delle rispettive cornici teatrali.

La cornice è solitamente parlante, infatti, e spesso in termini ben più chiari dell'opera che contiene, perché non teme di essere più esplicita circa le intenzioni dell'opera d'arte e perché partecipa ancora della realtà quotidiana e profana. E in ogni forma teatrale o sua presunta riforma, le scelte individuali (di artista o regista) o collettive agiscono sempre anche sulla cornice, al punto che questa è paradossalmente parlante anche quando è apparentemente assente. Lo schema della retorica della cornice tracciata dal Gruppo µ prevede, ad esempio, l'assenza della cornice stessa come una delle figure possibili, una variante del gioco retorico.[26] Se così fosse, diverrebbe agevole spiegare i casi in cui la cornice sembra scomparire o essere scavalcata senza difficoltà. Anche in questo caso gli esempi da varie epoche e latitudini sono infiniti, e rimandano a motivazioni che vanno al di là del semplice gioco retorico. Il pubblico presente sul palco nell'Inghilterra elisabettiana, o in certe forme del teatro cinese classico, non è diverso dal pubblico «socialmente forte» che tradizionalmente sedeva alle spalle del *dalang* nel *wayang kulit* indonesiano. I nobili in scena nell'Europa settecentesca sono la sempre più pallida reminiscenza del modello originario – la corte parigina[27] – in cui tutti sono artisti e spettatori a un tempo, e il diritto al centro della scena non è dato dalle capacità artistiche ma dalle gerarchie sociali, e il delimitatore spaziale autentico è dato dal muro esterno del teatro. La commistione tra scena e pubblico è poi recuperata e ricercata da molto teatro politico, soprattutto del Novecento, che insieme all'impegno dei contenuti mette al centro le forme di riaggregazione, riscoprendo volutamente le leggi del rito e ridefinendo di fatto anche l'approccio al sistema della cornice performativa, fino al limite assoluto dell'assenza di delimitatori spaziali e temporali in certe azioni agitprop.[28]

Seppure in quei casi legati a necessità di «sicurezza» degli artisti nei confronti della repressione poliziesca, i meccanismi di occultamento o annullamento dei delimitatori offrono il destro all'ideazione di espedienti scenici e retorici, intesi a dare maggiore efficacia all'azione stessa, e sono assimilabili ad alcune installazioni contemporanee, il cui dispositivo di dialogo con la realtà è particolarmente sottile e sofisticato. Per dirla con Danto, percepire queste installazioni come arte – e certe *performance* come teatro – richiede qualcosa che l'occhio non può vedere: l'atmosfera di una teoria artistica, la conoscenza della storia dell'arte.[29] I delimitatori sfuggono e paiono rifugiarsi dal mondo fisico alla coscienza dello spettatore; in realtà si sono solo spostati ad un altro livello e hanno camaleonticamente assunto altre forme, stilisticamente e funzionalmente più adeguate alla singola opera e alla cultura che la esprime. Analizzare ancora una volta le cornici delle forme più elementari e primitive di teatro non sarà forse inutile per riscoprire e ricomprendere la nostra più audace modernità.

1. E. Goffman, *Frame analysis. An essay on the organization of experience*, Cambridge (MA), 1974, pp. 124-155.

2. Due studi fondamentali in questo senso sono quelli prodotti da Shapiro e dal Gruppo µ, il quale considera la cornice come un segno, appartenente alla famiglia degli indici, che non si definisce in alcun modo attraverso la sua forma materiale ma solamente attraverso la sua funzione semiotica. Groupe µ, *Sémiotique di cadre*, «La part de

l'oeil», 5, 1989, pp. 115-131; M. Shapiro, *On some problems in the semiotics of visual art: field and vehicle in image-signs*, «Semiotica», 1, pp. 223-242.

3. L'impiego della cornice è abitudine in realtà non solo occidentale ma diffusa pressoché in ogni civiltà: la civiltà islamica come quella orientale, ad esempio, hanno conosciuto e conoscono l'abitudine a inscrivere una scena o un'immagine in una sorta di recinto chiuso, attribuendo in questo modo significato compiuto alle figure e ai gesti lì rappresentati. Un esempio dell'importanza della cornice è dato dalle montature tibetane, molto simili per aspetto alla montatura tipica delle stampe cinesi e giapponesi. L'immagine dipinta non è concepibile senza la montatura di stoffa che la incornicia, che mantiene un valore simbolico e cosmologico. L'immagine è immediatamente contornata da sottili strisce di colori predefiniti, che simbolizzano la luminosità emessa dall'immagine stessa; la struttura della restante montatura rappresenta, dal basso verso l'alto, il passaggio verso l'immagine (spesso attraverso i simboli dell'oceano cosmico o di altri segni di longevità), la terra, gli insegnamenti dei maestri ai discepoli, il cielo. Alla narrazione di ascesi si accompagnano spesso dediche, preghiere e amuleti appesi alla cornice; è prevista, inoltre, una coperta per proteggere l'immagine, e dei nastri per legarla quando va arrotolata e riposta, o appenderla quando va esposta. Per informazioni più dettagliate sulle montature tibetane nelle loro molteplici varianti, si rimanda a J.C. Huntington, *The iconography and structure of Tibetan painting*, «Studies in conservation», 15, 3, 1970, pp. 190-205.

4. Questo è naturalmente tanto più vero quando il corpo estetico rischia di trovarsi a contatto con altri corpi estetici, a esso estranei, come ad esempio nelle collezioni private e nelle pubbliche esposizioni dei secoli passati, quando i quadri venivano appesi uno addossato all'altro, quasi senza soluzione di continuità e secondo il gusto personale del proprietario, lo spazio disponibile o altri criteri strettamente discrezionali. Era quella una situazione espositiva e presentazionale diametralmente opposta alle scelte contemporanee, dove l'opera resta talvolta in magnifico isolamento per godere di una fruizione quasi contemplativa. Il confronto con lo spazio circostante, la nuda parete o gli altri oggetti sapientemente accostati non è in realtà meno arduo della competizione con altri quadri, e non è un caso infatti che i dibattiti museologici (ma non solo) vertano sempre più spesso sulle corrette scelte espositive e sul dialogo necessario che queste instaurano con il contenuto dell'opera, arrivando a considerare lo spazio stesso del museo una sorta di cornice ampliata.

5. J. Ortega y Gasset, *Meditazioni sulla cornice*, in M. Mazzocut-Mis (a cura di), *I percorsi delle forme. I testi e le teorie*, Milano, 1997, p. 227.

6. Volendo considerare il sipario come un espediente di delimitazione dei segmenti temporali di una performance teatrale, e non solo un delimitatore spaziale, si dà spazio a espedienti con funzione analoga, anche se dalla forma molto diversa. Il pensiero corre subito al *kayon*, l'albero della vita del teatro indonesiano, figura polivalente utilizzata per segnalare inizio e fine della rappresentazione, nonché le pause nel racconto. A sua volta il *kayon* riassume concetti di liminalità tipici della cornice. Questo «albero della vita» ha una forma sempre chiaramente riconoscibile e ben poco simile a un albero: di forma di solito ovale, può allungarsi a forma di foglia o piuma, generalmente racchiude al suo interno elementi precisi e ricorrenti. Incorpora infatti alcune figure (in particolare animali) associate alle zone di margine e va letto seguendo i due assi fondanti della cultura asiatica, verticale e orizzontale. L'asse verticale, tripartito, porta dagli inferi alla terra e infine al cielo; quest'asse è riconoscibile in molti manufatti, dai monumenti, alla torre di cremazione balinese, e nel *kayon*, ed è popolato da vari animali legati ai tre mondi: bufali d'acqua, serpenti, pesci, coccodrilli, uccelli. Il *kayon* raffigura tipicamente un cancello alato che conduce al mondo degli antenati, degli spiriti, e degli dei. Una coppia di serpenti, solitamente associati al cancello, rappresenta gli inferi. L'associazione di un serpente con un uccello rimanda al mitico serpente piumato, ma il serpente rappresenta spesso, a Giava, anche l'arcobaleno, che è il sentiero che porta dalla terra al cielo. Una tigre e un bufalo invece si confrontano, una di fronte all'altro, rappresentando così l'asse orizzontale della terra: due nemici che insieme garantiscono la stabilità e l'armonia dell'universo e quindi anche del villaggio. Sono due animali che vivono nel margine, nella terra di nessuno tra foresta e villaggio e fungono da intermediari e custodi propiziatori tra i due mondi. Per una dettagliata trattazione della simbologia degli animali legati alle zone e ai riti di margine si veda R. Wessing, *Symbolic animals in the land between the water: markers of place and transition*, «Asian Folklore Studies», 65, 2, 2006, pp. 205-239.

7. Una bella descrizione della pratica del *tiranōkku* (letteralmente «sguardo dalla tenda») si legge in K. Bharata Iyer, *The tiranokku or curtain-look. A unique kathakali stage convention!*, in *Art and though*, London, 1947, pp. 102-103.

8. V. Stoichita, *L'invenzione del quadro*, Milano, 2004, p. 69.

9. Un'altra indicazione indiretta del legame funzionale tra il telo del sipario e l'apparato di protezione e mediazione (cornice, teli e altri dispositivi) attorno all'opera d'arte, a maggior ragione quando rappresenta un soggetto sacro, potrebbe ritrovarsi nella coincidenza di colori tra sipari e cornici in Asia (dall'India al Giappone), in cui spesso ricorrono i colori riservati al divino: rosso, giallo, ocra. Uno studio incrociato tra i colori legati al sacro nelle varie culture e i colori tradizionalmente scelti per le cornici e per i sipari potrebbe forse restituire risultati interessanti. Un assaggio degli studi sull'evoluzione del colore nella cultura umana si può trovare in E.E. Wreschner, *Red Ochre and Human Evolution: A Case for Discussion*, «Current Anthropology», 21, 5, 1980, pp. 631-644; M. Taussig, *What color is the sacred?*, «Critical Inquiry», 33, 1, 2006, pp. 28-51.

10. Auspicio assolutamente coerente con la predilezione di Ortega per la cornice dorata, neutra in virtù della sua luce innaturale.

11. Cappelletto lo definisce invece una palpebra, che aperta o chiusa consente o impedisce la visione, cfr. C. Cappelletto, *La cornice teatrale. Considerazioni sulla cornice come strumento generativo dello spazio della rappresentazione scenica e suo indice di riconoscimento*, «Le parole della filosofia», 3, 2000, www.lettere.unimi.it/Spazio_Filosofico/leparole/duemila/cccorn.htm.

12. Cfr. il suo saggio *La porta e il ponte*, in *Ponte e porta. Saggi di estetica*, Bologna, 2011, p. 14.

13. R. Schechner, *Performance studies. An introduction*, New York, 2006, pp. 66-67.

14. Un bell'esempio molto scenografico e quasi letterale di quest'affermazione potrebbero essere i *torii* giapponesi, portali senza battenti collocati in mezzo al paesaggio, in particolare nelle zone di passaggio, come forma di sacralizzazione dello spazio. Si tratta spesso di luoghi di mezzo, di passaggio, come il confine tra montagna e pianura o tra il mare e la terra, luoghi prediletti dai *kami* (dèi) per apparire agli uomini. Apparentemente issati in mezzo al nulla, una delle funzioni di questi portali è proprio quella di «incorniciare» il paesaggio agli occhi dell'osservatore favorendone così la meditazione e la venerazione. Alcuni studi hanno ricostruito l'origine dei *torii* come veri e propri portali che introducevano al tempio o all'area sacra, evolutisi poi come strutture autonome, staccate dai muri di recinzione. I *torii* sarebbero – secondo alcune interpretazioni – una sorta di grande trespolo per uccelli, per consentire agli dei, che abitano l'aria, di appoggiarvisi e stabilirvisi. Analoghi ai *torii* sono i *torana* indiani e gli *hongsalmun* coreani.

15. G. Kernodle, *From art to theatre. Form and convention in the Renaissance*, Chicago, 1944. Una analisi diversa nell'oggetto specifico ma analoga nel principio comparativo tra storia dell'arte e storia dello spettacolo, e in particolare della scenografia teatrale italiana, è in L. Zorzi, *Figurazione pittorica e figurazione teatrale*, in *Storia dell'arte italiana*, I, I, Torino, 1977, pp. 421-462.

16. Kernodle, *From art to theatre*, p. 193.

17. Attraverso l'elemento dell'architrave diventano evidenti i legami con i riti di passaggio già descritti da Van Gennep, che in buona parte richiedono l'attraversamento di una soglia fisica oltre che spirituale o sociale. Riti di iniziazione, matrimoni, ma anche ingressi trionfali dei guerrieri vittoriosi hanno sempre trovato nell'attraversamento fisico dell'arco di una porta la trasposizione visiva del passaggio tra due realtà qualitativamente diverse, e tra due mondi emotivi e spirituali. Come ha inoltre dimostrato Trumbull, a sua volta tra le fonti di Van Gennep, nel suo lungo elenco di «patti della soglia», l'architrave ha svolto molto spesso un ruolo informativo e di evidenza visiva di una funzione. Stipiti e architrave recavano simboli o iscrizioni come prova della sacralità della porta d'ingresso alla casa; l'impronta, spesso bagnata nel sangue, della mano del padrone di casa sullo stipite o sull'architrave della porta ne indicavano di fatto l'inviolabilità e la proteggevano dagli spiriti maligni; molti riti di ingresso nella casa (ad esempio nelle cerimonie nuziali) prevedevano gesti rituali anche sull'architrave, come dolci o altri oggetti strettamente legati al rito che venivano in qualche modo incollati, pressati, incisi sull'architrave e lì restavano, a indicare quanto era avvenuto. I trofei di guerra si appendevano sulla porta del soldato tornato a casa. Sulle architravi si indicava il nome del proprietario nell'antico Egitto, mentre in Israele e in Cina le decorazioni potevano essere infinite ma mai casuali. Esattamente come l'oggetto-cornice, anche l'oggetto-architrave possiede proprie regole di estetica e retorica, a volte singolarmente coincidenti. H.C. Trumbull, *The threshold covenant or, the beginning of religious rites*, New York, 1896.

18. rb è per Schechner ogni azione (*behaviour*) apparentemente improvvisata, mentre è in realtà la ripetizione di gesti già noti ed eseguiti, come aprire una finestra o prendere in mano un oggetto. R_2B è quindi ogni attività che implica la ripetizione cosciente di comportamenti più o meno codificati, provati e riprovati. È tipicamente il caso di sport, teatro e rito.

19. Simmel, *La porta e il ponte*, p. 12.

20. H. Scolnicov, *Theatre space, theatrical space, and the theatrical space without*, in J. Redmond (a cura di), *Themes in Drama 9. The theatrical space*, Cambridge, 1987, pp. 11-26.

21. Cfr. anche l'opinione di A. Danto, che vede nel museo e nella consapevolezza del pubblico la cornice più naturale per l'arte contemporanea, in *The art world*, «The Journal of philosophy», 61, 19, 1964, pp. 571-584.

22. Leon Battista Alberti, *Della pittura. Libro primo*, in Leon Battista Alberti, *Della pittura e della statua*, Milano, 1804, p. 28.

23. Tipicamente è il caso del palco *Nō*, che mantiene la copertura sulla scena anche quando il palco è eretto al coperto.

24. Goffman, *Frame analysis*, p. 132.

25. A.D. Burman, *The purvaranga and the prologue scenes in the Indian and South-East Asian theatre*, «Asian music», 21, 1 (1990), pp. 1-34

26. Cfr. Groupe µ, *Sémiotique et rhétorique di cadre*, pp. 117-118.

27. Un'ampia descrizione del funzionamento della corte parigina è nello studio ormai classico di N. Elias, *La società di corte*, Bologna, 1980.

28. Casini Ropa riporta alcuni esempi berlinesi: «Due giovani dall'aspetto di disoccupati giungono di fronte a una vetrina di *Delikatessen*; uno dei due sviene e l'altro lo soccorre. Subito si raduna un capannello di gente tra cui altri disoccupati e tra i presenti nasce una vivace discussione sul tema del giorno: la fame. Due, tre minuti e si sente il fischio della polizia che trascina al commissariato gli ignari cittadini accusandoli di far parte di un gruppo agitprop; i due giovani frattanto sono spariti» (E. Casini Ropa, *La danza e l'agitprop. I teatri non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, Bologna, 1988, p. 167).

29. Cfr. Danto, *The art world*, p. 580.

Carmelo Alberti

«ISTRIONI CHE SI BEFFANO DI NOI». CRONACHE DEL TEATRO ITALIANO DALL'ETÀ DEL GRANDE ATTORE FINO ALL'ERA DEL REGISTA

ABSTRACT. *19th century Italian theatre is chiefly related to its interpreters' vicissitudes. Actors are professional performers, the heirs of the* commedia dell'arte *artists. They still conceive acting as a job handed down from father to son. Yet the roles related to masks and stock characters are abandoned, and are replaced by characters whose parts has been written in full by the playwright. The large number of acting companies that are formed and disbanded over a few seasons, fit in a wide network of personal relationships, irrespective of the audience's support. The desire to uphold the best performances, so that they are not just ephemeral events, is often hindered by everyday life problems. This is confirmed by autobiographical books, actors' memories, stage chronicles and anecdotes and advertisements. A useful support to theatrics comes from literature and from pictures; these challenge the idea that the fate of this art is to die away night after night, with the final curtain. Over half a century the rise and fall of 'the great actor' as a pivotal drama category takes place, with the contribution of prestigious writers, playwrights and critics, but only in the 1930's the situation will dramatically change, when the function of the theatre director starts gaining new status in Italy as well.*

Il teatro italiano dell'Ottocento è legato, anzitutto, alle vicende dei suoi interpreti. La memoria della scena si nutre, infatti, di singoli episodi, spesso frammentari, che fanno sembrare ancor più distanti le innovazioni dei palcoscenici europei. In Italia gli attori di giro rimangono a lungo l'asse portante del teatro. Il fenomeno, che si protrae fin dopo la conclusione del processo unitario, si basa su una logica gerarchica, che condiziona profondamente la prassi artistica e, persino, la vita quotidiana. Solamente le compagnie primarie giungono a esibirsi nei grandi teatri (come il Re di Milano, il Carignano di Torino), mentre le secondarie o le terziarie agiscono, invece, nelle piazze più estreme, non disdegnando di utilizzare sedi inadatte e di essere pagati con forme di baratto. Anche se spesso paiono labili, le tracce soggettive e delle fonti indirette permettono di ricostruire una modalità di vita professionale, che s'ingegna nel coniugare carenze espressive e slanci creativi, come si evince dalla tendenza a rifugiarsi in un repertorio melodrammatico di derivazione francese, che costituisce lo sviluppo in chiave popolare del dramma borghese e che predilige i colpi di scena, l'azione incalzante, la moralità spicciola.[1]

Sono attori di mestiere che si possono anche far discendere dai comici dell'arte, dei quali mantengono l'idea di teatro artigianale tramandato, in genere, da padre in figlio; cadono, invece, i ruoli-maschera, sostituiti dal sistema del ruolo-parte.[2] La compagnia tipo comprende di solito il primo attore e la prima attrice, due amorosi o attori giovani, una madre nobile, un padre-tiranno, un caratterista, un brillante. Il numero dei componenti varia in base all'importanza e alle possibilità economiche dell'impresa, guidata da attori-capocomici. La specializzazione interpretativa tende a ruotare intorno al richiamo della tradizione, ma si lega prevalentemente alle esigenze di un cartellone, che può mutare sera dopo sera per sfruttare al massimo l'attenzione della piazza in cui si agisce. La tecnica dell'improvvisazione convenzionale diviene un fattore necessario, visto che si debbono tenere a mente le parti di trenta/quaranta commedie; in tal modo, la tipizzazione rientra dalla finestra, visto che le caratteristiche del ruolo possono garantire un efficace eclettismo.

Da tale quadro esulano le prestazioni dei primi attori, che di solito sfoggiano un temperamento poliedrico, commisurato al talento nel sapere variare il carattere del personaggio, nel passaggio da una commedia all'altra. Non a caso diventano doti esemplari la versatilità e il recitare sopra se stessi, una modalità che sfocia nella grande lezione di Stanislavskij. Con il trascorrere degli anni gli artefici della scena ottocentesca tendono a promuovere un dibattito sul rinnovamento del teatro che esalta l'indole di ciascun protagonista. Le questioni artistiche si proiettano in un disegno teorico che si estende oltre il recinto della rappresentazione, divengono un'idea che s'insinua nelle discussioni quotidiane dei salotti, nei caffè, nei luoghi di ritrovo, sviluppano utopie che filtrano sulle pagine dei giornali, sulla stampa periodica, persino nei cartelli e nei fogli volanti. Può accadere, perciò, che un semplice annuncio teatrale, appeso sulle pareti di un palazzo, oppure in mostra dietro la vetrina di un emporio, contenga una storia singolare, che un foglietto a stampa, di quelli che segnalano al pubblico di una qualunque città l'approssimarsi di un episodio scenico, celi una contesa o un impeto, parzialmente coperti dal silenzio. Ancora intorno alla metà del XIX secolo gli avvisi stampati per gli spettacoli, pur seguendo lo schema dei proclami e dei bandi, lasciano intravvedere un progressivo mutamento di gusto, permettono, talvolta, di registrare attraverso le scelte dei repertori una nuova concezione della vita civile.

La *vis* polemica di un attore risorgimentale come Gustavo Modena supera, ad esempio, la ribalta per realizzarsi nella lotta risorgimentale; la sua vicenda costituisce il caso limite di un impegno politico che vuole restituire il teatro alla vocazione patriottica, vuole trasformarlo in fucina della coscienza nazionale e in luogo dell'educazione per le nuove generazioni. Una testimonianza efficace sulla personalità di Modena e sulla condizione teatrale del secolo scorso affiora dal romanzo *Gli artisti da teatro* di Antonio Ghislanzoni, scrittore noto soprattutto per essere stato uno dei librettisti di Giuseppe Verdi. In un capitolo del libro si racconta quanto avviene durante il carnevale del 1844 nelle sale del Caffè del Teatro Re, ritrovo milanese degli attori drammatici. La stagione teatrale ha raggiunto il massimo della vivacità: nella città lombarda sono presenti, infatti, ben tre compagnie fra le più apprezzate del panorama italiano. La prima, ospitata al Teatro Re, è diretta da Gustavo Modena, «il principe degli attori tragici»,[3] maestro di giovani e promettenti artisti: Fanny Sadowski, Ernesto Rossi, Tommaso Salvini e Achille Majeroni; la seconda, che agisce al Teatro Carcano, è la compagnia di Luigi Bergamaschi, che mette in campo il grande riformatore Alamanno Morelli; alla Canobbiana, infine, si esibisce la terza formazione, quella di Giuseppe Moncalvo, celebre Meneghino, una maschera che ha saputo rinnovare in modo radicale. Scrive Ghislanzoni:

> Una mattina, il giorno ventinove gennaio, nel Caffè del teatro Re in contrada san Salvatore, sedevano appunto ad un tavolo istesso Gustavo Modena, Alamanno Morelli e Moncalvo. Parlavano fra loro sommessamente, lamentando la morte del Bergamaschi, avvenuta pochi dì innanzi. Altri comici di minor fama venivano, andavano, o giuocavano a pichetto, distribuiti in vari gruppi.[4]

Il confabulare dei tre maestri sembra condizionare l'atmosfera della bottega: «Si parlava a bassa voce, e con gesti moderati», come se ciascuno dei presenti avesse paura di disturbare. Ma con l'ingresso di Florenza, un giovane poeta ansioso di conoscere il destino del proprio testo drammatico, di colpo la situazione muta; il nuovo venuto chiede al garzone dove si trovi Morelli: d'improvviso il silenzio è rotto dalle parole stridule di un avventore:

> Voi cercate il signor Alamanno Morelli! Non lo vedete laggiù insieme al signor Gustavo? Chi non conosce il signor Alamanno Morelli, la seconda illustrazione del teatro drammatico contemporaneo? Perdonate, mio bel signorino! si vede che voi venite dalla provincia, forse da Abbiategrasso […], o da Gorgonzola[5]

A trarre l'inesperto scrittore dall'imbarazzo è lo stesso artista, che giustificando le intemperanze verbali del tenore Francesco Gumirato, lo conduce in un angolo tranquillo del locale. Subito, però, un'altra voce fortemente critica, appartenente a un giovane cliente, seduto in solitudine in un angolo del locale, si leva a denigrare «quel matto presuntuoso che si è messo in capo di chiamarsi poeta e pretenderebbe infinocchiarci co' suoi drammi»;[6] e minaccia una salutare «sinfonia di fischi» per fargli abbassare la cresta. Modena, udendo tanto clamore, corruccia la fronte e guarda biecamente il maldicente: quando Morelli e Florenza rientrano da un colloquio decisivo, l'energico attore approva a alta voce, in modo da essere sentito dai presenti, la decisione di rappresentare la nuova opera, dicendosi disponibile a subentrare in caso di necessità. Il suo discorso s'impone subito per il tono didascalico: abituato a sostenere battaglie ben più importanti, l'attore-educatore denuncia energicamente la decadenza dell'arte drammatica nazionale, riconosce le tribolazioni che sono costretti a sopportare scrittori e artisti: «Giovanotto! non badate agli inciampi! […] scrivete e confidate. In Italia la letteratura è martirio».[7]

Nonostante Florenza affronti con slancio la prova «tanto desiderata e temuta»,[8] la tutela di tali modelli artistici non sarà sufficiente a fargli ottenere dei risultati positivi. La rappresentazione avrà un esito disastroso per l'inesperienza dell'autore e per la resistenza degli interpreti. Ghislanzoni descrive in modo puntuale l'amarezza dell'infelice poeta; la delusione provoca in lui una profonda ferita, che si trasforma in una muta domanda, rilanciata dal proscenio verso la sala buia e vuota: «fra i tanti imbecilli, che ora uscirono di qui, v'era un solo che fosse in grado di giudicarmi?».[9] Le parole di stima che riceve da Alamanno Morelli e da Gustavo Modena, la comprensione per una caduta dovuta al «poco zelo degli attori»,[10] l'incitamento a migliorare lo stile, a rendere meno predicatorio il suo linguaggio, non bastano a convincerlo di proseguire la sua missione drammatica.

Fiorenza sceglie la strada dell'esilio artistico verso la Francia, «dove l'uomo di lettere è stimato, incoraggiato».[11] Lo dichiara con voce ferma dallo stesso palcoscenico sul quale sono stati calpestati i suoi sogni, i suoi ideali poetici: «Io non posso più vivere in Italia».[12] La decisione sembra illuminare le orme di altri illustri poeti di teatro, che prima di lui hanno oltrepassato i confini del loro paese per rinnovare la propria sfida artistica in un'altra nazione. Mentre i protagonisti della narrazione s'avviano «a passo lento» verso l'uscita, si stempera lo slancio di chi ancora pensa al risveglio del teatro nazionale. La trepidazione dello scrittore deluso sarà premiata solamente dagli avvisi che dicono enfaticamente alla città addormentata: «*La forza dei pregiudizi*, primo lavoro di penna italiana».[13]

Nonostante i ritardi gestionali e le ambiguità professionali, anche in Italia durante il XIX secolo si manifesta e si precisa la natura sociale dell'arte teatrale. Nel periodo compreso fra la rivoluzione francese e la prima guerra mondiale, il teatro, insieme al romanzo, è il genere che nella molteplicità delle varianti reca l'impronta dei tempi, facendo reagire antico e moderno, tradizione e invenzione. L'intero sistema produttivo subisce una radicale trasformazione, dall'organizzazione alla recitazione, dalle teorie drammatiche alle modalità di fruizione. Nel 1870, secondo un rilevamento proposto da Enrico Rosmini, esistono in Italia 1.055 teatri per una popolazione di ventinovemilioni di abitanti; vanno aggiunte, ancora, «le baracche, i recinti, gli anfiteatri chiusi, costruiti provvisoriamente con tele assi od altro sulle piazze e sulle vie»,[14] oltre alle sale private, ai magazzini, ai palcoscenici occasionali, la cui quantità, difficile da stabilire, triplica di fatto gli spazi posti a disposizione del pubblico. Il teatro di prosa conta circa 150 compagnie drammatiche, ma dal conteggio mancano i gruppi minori che agiscono nell'estrema periferia italiana. Il numero degli addetti è alto, come lo sono gli abbonati, gli spettatori e, di conseguenza, gli introiti, il gettito fiscale, mentre il costo dei biglietti si può considerare contenuto: il prezzo d'ingresso alle recite delle compagnie primarie varia dai cinque centesimi alle tre lire. Il costo di uno spettacolo teatrale, comunque, rimane assai modesto. Risultano, invece, magre le sovvenzioni pubbliche che si indirizzano di preferenza verso il teatro lirico, considerato da sempre il genere di prestigio. La struttura organizzativa risulta complessa; prevede, infatti, il coinvolgimento degli impresari e degli agenti, oltre al ruolo dei proprietari degli edifici; ma la macchina teatrale pesa prima di tutto sulla compagnia, una struttura economica mobile e mutevole.[15]

Una salda gerarchia governa un mestiere che si basa sulla condivisione del lavoro: predominano, naturalmente, i ruoli assoluti, quelli a cui ciascuno ambisce d'approdare a coro-

namento della sua carriera. In un sistema bloccato, come la compagnia ottocentesca, accade sovente che l'interprete più importante tenga saldamente nelle sue mani le parti migliori, seppure contrastino con l'età e l'aspetto. Ciò determina, talvolta, un'incongruenza fra il ruolo e la parte: Ernesto Rossi, ad esempio, si ostinerà a recitare Romeo anche dopo i sessant'anni. Contestualmente si fa largo il governo della prima donna, che da un certo momento in poi costituisce il vero cardine della compagnia drammatica. Per Adelaide Ristori si può parlare di «monarchia teatrale».[16] Italia Vitaliani, invece, mette in campo, a partire dal 1892, proprie formazioni agganciate al ruolo di prima attrice assoluta, determinando così la scelta del repertorio e specializzandosi, al pari delle altri grandi dive, in alcune interpretazioni personali, tra le quali il personaggio di Hedda Gabler nell'omonimo dramma di Ibsen, Mirandolina de *La locandiera* goldoniana, Margherita Gautier de *La signora dalle camelie* di Dumas fils, Nora di *Casa di bambola*, figure che secondo il parere dei critici la pongono a confronto diretto con Eleonora Duse.

Accanto alla prima donna si colloca, poi, il primo attore, un altro ruolo che la scena ottocentesca ha stabilizzato dopo una metamorfosi lunga e inarrestabile; è un primato che si affina oltre la codificazione delle tecniche interpretative e la fissità delle pose sceniche, sperimentando fra le pieghe dell'esistenza i sentimenti da riprodurre sulla scena. Si pensi alle divergenze sulla funzione direttiva della compagnia e sull'arte di recitare che contrappone Ernesto Rossi e Tommaso Salvini.[17] Si assiste, dunque, a un dibattito inesauribile che straripa oltre la ribalta, perché sottintende la maturazione culturale dell'attore e il riconoscimento della propria dignità civile. Anche il primo attore si preoccupa di formalizzare alcune interpretazioni-tipo, sviluppandole talvolta fino alla specializzazione. Nel caso di Andrea Maggi, apprezzato direttore delle compagnie Bellotti-Bon, Berti-Masi e di altre ancora, si nota una codificazione prevalentemente esteriore, basata sul *physique du role*, sulla prestanza, sull'eleganza, sul timbro vocale; pertanto, si orienta verso una testualità a carattere divulgativo e popolare, che non richieda una specifica preparazione preliminare: nascono, allora, le tipizzazioni de *Il conte rosso* di Giuseppe Giacosa, dramma storico sulla figura di Amedeo VII di Savoia e, soprattutto, quella del Cirano nel *Cyrano de Bergerac* di Edmond Rostand, la cui fortuna in Italia è dovuta proprio a Maggi.

Sempre nella zona dei ruoli maggiori s'incontrano il brillante e il caratterista, due apparenti *cliché* che tendono a influenzarsi e a pesare sui risultati artistici della formazione comica. Il caratterista si emancipa, progressivamente, dalla sfera della comicità caricaturale per valorizzare la sua immagine fisica attraverso una recitazione grottesca, venata di patetico e soffusa di malinconia: il caratterista per eccellenza del teatro ottocentesco è Cesare Rossi, il capocomico della Duse, il famoso Papà Martin della commedia sentimentale di Grangé e Cormon.[18]

Un'evoluzione altrettanto decisiva subisce il ruolo del brillante che, a partire dalla macchietta farsesca, è divenuto, via via, il prototipo dell'osservatore misurato, colui che stando sulla scena commenta la vicenda, fa da tramite fra l'autore e il pubblico: è il modello del *raisonneur*, la figura che Luigi Pirandello codificherà attraverso alcune creazioni insuperabili, quali Lamberto Laudisi di *Così è (se vi pare)* (1917) e Leone Gala de *Il gioco delle parti* (1918). Oltre la soglia del Novecento accade sempre più sovente che caratterista e brillante divengano ruoli intercambiabili; si stabilisce, insomma, una sorta di ruolo-parte plasmabile, che sfrutta al massimo le qualità mimico-gestuali e, nello stesso tempo, diviene un punto di riferimento per la commedia da salotto. Antonio Gandusio offre una felice soluzione del modello del brillante che sconfina nella caratterizzazione, tanto che gli osservatori, i critici e gli appassionati gli riconoscono il pregio dell'eclettismo espressivo. Silvio d'Amico, in particolare, scorge in lui una tecnica che in alcuni momenti lo fa approdare «alle convulsioni del comico attraverso uno spasimo tragico»;[19] l'attore riesce, persino, a manipolare la sua «storica legnosità di fantoccio»:[20]

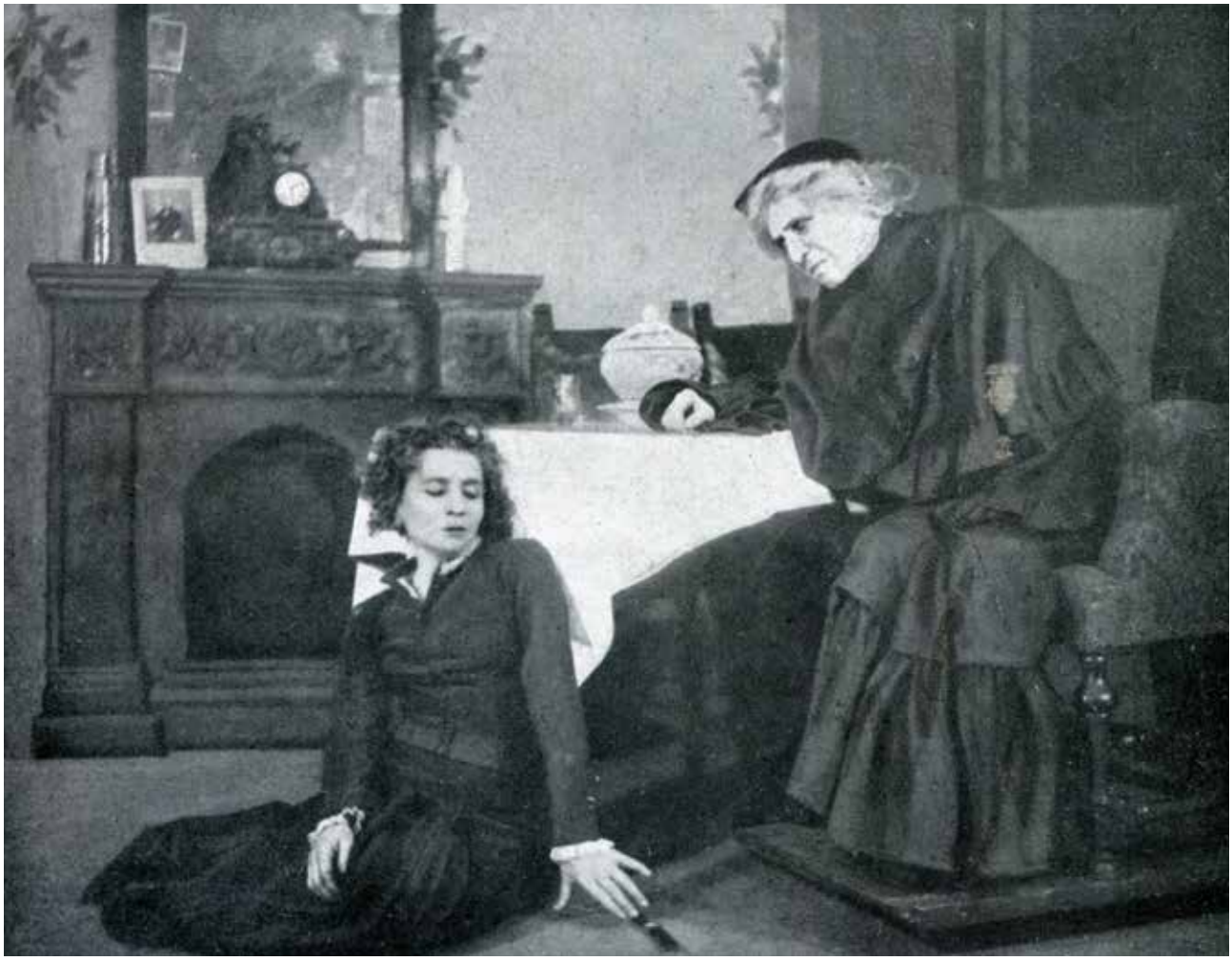
> Gandusio s'afferra all'impalcatura della *pochade*, la scuote, la squassa; ad ogni istante fa appello alle proprie risorse, a quelle smorfie penose del volto contratto, a quegli stridori in falsetto della voce chioccia, a quella sua dizione accentata, che batte invariabilmente sull'ultima sillaba di tutte le parole salienti, e quella sua gesticolazione frenetica, arida e desolata. Non è una recitazione: è un parossismo: la fronte gli si imperla: egli si sbraccia; par che chiami a raccolta; ed esaspera ogni incontro, ogni urto, ogni colpo di scena, marca sino alla massima potenza ogni a parte, dà un'evidenza feroce a ogni battuta.[21]

Lo stesso attore conferma nelle sue memorie lo studio tenace con cui è riuscito a pervenire a un'interpretazione accesa e semplice, ad un tempo, in seno alle più prestigiose compagnie del primo Novecento. Il suo esercizio attraversa esperienze variegate, a cominciare da quella compiuta nel triennio 1912-1915 nella compagnia Gandusio-Borelli-Piperno, diretta da Flavio Andò, a ridosso della Grande guerra. L'attore istriano ha la possibilità di affermare l'autonomia del brillante con una compagine completamente propria. Nel 1930 Gandusio stabilisce un travagliato sodalizio con Dina Galli, ben presto dissoltosi per l'impossibilità di individuare un repertorio che tenga conto dei rispettivi temperamenti:

> Facciamo a Viareggio stessa (Teatro Eden, oggi Zacconi) quattro recite: *Loute*, *Teodoro e Soci*, *Piccola Cioccolattaia*, *Moglie d'Arturo* con grande successo e grande concorso di pubblico. Poi andiamo a Salsomaggiore dove mettiamo in scena il resto del repertorio, ma ci si accorge subito che mancano commedie dove vi siano due protagonisti, e ciò mi farà dividere da Dina Galli a fine d'anno, dopo esaurite le poche commedie che si poteva fare insieme. [...] Non è tanto facile affiatarsi con la Galli, proclive ad andar a soggetto, a non studiar le parti, a non voler far le prove e con una istintiva inclinazione a far la caricatura del personaggio che interpreta.[22]

Si fronteggiano, insomma, due personalità forti, l'uno proiettato in avanti verso una trasformazione cosciente del ruolo, l'altra dominata dalle contorsioni dell'estro e condizionata dall'umore. Il confronto tra matrice attoriale e scelta della parte si risolve, dunque, nel principio della mobilità nell'ambito dei ruoli. Seppure un personaggio manifesti una differente spessore se è interpretato da un primo attore, oppure da un generico, è plausibile che si capovolga lo schema per effetto di una rimodulazione delle preminenze, a patto che ciò non intacchi la gerarchia. Progressivamente, all'interno della compagnia, si codificano alcuni schemi tecnici di riferimento, fondati sulla gestualità, sulle modulazioni del parlato, sulla mimica, sulla vocalità, schemi che definiscono di volta in volta un modello rappresentativo riconoscibile al di là della ribalta.

Le tante compagnie che si costituiscono e si disfano, nello spazio di qualche stagione, rimandano a una fitta rete di relazioni interpersonali, che oltrepassano lo stesso consenso pubblico. La volontà di prolungare, oltre la sfera dell'effimero, i migliori slanci interpretativi è frenato, spesso, dalle complicazioni della quotidianità. Lo confermano i libri autobiografici, le memorie d'attore, le cronache della ribalta, gli aneddoti



1. Irma e Emma Gramatica in *Teresa Raquin* di Emile Zola («La Lettura», 1938, XXVIII, n. 11, p. 819)

della scena, i messaggi pubblicitari; un supporto utile alla teatralità proviene dalla letteratura e dall'immagine che si traduce in tendenza, se non in moda, anche nell'ambito di un'arte destinata a dissolversi sera dopo sera, al calar del sipario.

Le formazioni drammatiche finiscono per studiarsi a vicenda, nel tentativo di conoscere i rispettivi progetti: Tatiana Pavlova, la ditta Almirante-Rissone-Tofano, la Berti-Masi, la Compagnia Italiana di Arte Drammatica diretta da Romano Calò, la Galli-Guasti, la Paoli-Marcacci, la Falconi-Besozzi, la Merlini-Cialente, insieme a tante altre, ricercano uno stile che renda riconoscibili i tratti di un'arte ambigua, affidata alla dimensione del sogno, oppure sospinta lungo le trame di vicende improbabili. La voce, il gesto, la presenza degli attori s'intrecciano con il quotidiano degli spettatori e finiscono per diventare elementi familiari:

> Girando per le vie di Roma noi rimaniamo colpiti dalle gigantesche proporzioni dei manifesti che raggiungono talvolta l'altezza e la larghezza di parecchi metri, e la vastità di quei lenzuoli di carta è sempre accompagnata da lettere piramidali, e da enormi illustrazioni a colori, promettente *avant-goût* di ciò che offre alla sera, ciascun spettacolo della capitale.[23]

Una coloritura evidenziata dall'identità regionale recano, invece, le compagnie dialettali, anche quando si esibiscono in luoghi linguisticamente distanti: la Compagnia Comica Fiorentina di Andrea Niccoli punta sulla varietà del suo repertorio, dove è preminente la presenza delle commedie di Augusto Novelli. La Compagnia Drammatica Siciliana di Angelo Musco e Marinella Bragaglia visita nel 1912 le principali città italiane rappresentando le commedie sociali di Giuseppe Giusti Sinopoli e di Amleto Palermi.[24] Ancor più significativa è la fisionomia dalla Comica Compagnia Veneziana, che mette in campo un duo artistico affiatato, Emilio Zago e Guglielmo Privato: nel 1896 i comici veneziani annunciano al pubblico di Treviso la rappresentazione di un loro cavallo di battaglia, *I fastidi de un gran omo* del piemontese Eraldo Baretti.

Le compagnie primarie si presentano all'appuntamento novecentesco organizzate in due correnti: alcune sono raccolte intorno a uno o più mattatori, altre tendono a costituirsi in complesso, più attente al lavoro d'insieme e al raggiungimento di un efficace affiatamento artistico. Intanto, oltre la logica privatistica delle formazioni drammatiche, si sperimenta grado a grado una formula direttiva già collaudata all'estero. Attraverso le «stabili», i «teatrini d'arte», la «maison», la «casa di teatro» si fa strada un'idea di regia di matrice europea che avrà il suo più attivo rappresentante nell'azione di Virgilio Talli. È un'azione volta a introdurre in Italia la responsabilità del direttore *metteur en scène*; un impegno non facile, soprattutto quando si vuole addomesticare l'esuberanza del grande attore.[25] Ma, ormai, il cammino è segnato: si tratta, semmai, di accelerare il confronto con la scena delle altre nazioni. Alle soglie del Novecento la costellazione dei

grandi attori si presenta come una caotica galassia che il cannocchiale rovesciato del teatro stenta a ricomporre sotto le splendenti luci della ribalta. Nell'età del cinematografo, uno dopo l'altro i protagonisti della scena inseguono una nuova immagine ideale. L'arte del ritratto, che l'esasperazione delle pose riempie di malinconico distacco, rende solenni le fattezze e gli atteggiamenti di artisti vecchi e nuovi. A che serve, allora, la parola del critico se non ha la forza di scavare come la punta di un bulino i contorni di un giudizio efficace?

> Irma Gramatica dice, Emma Gramatica piange, Maria Melato canta, de Sanctis enuncia, Salvini modella, Ruggeri s'incanta, la Galli sgambetta, la Borelli ci pensa su, la Vergani recita, la Pàvlova ricama, Guasti discorre, Farulli saltella, Niccòli parla, la Franchini grida, la Celli urla, Palmarini sussulta, Ninchi declama, Musco si diverte, Petrolini se ne..., Baghetti cade dalle nuvole, Sainati balbetta, Betrone si sgola, Almirante sillaba, Chiantoni fischia e Gandusio suda.[26]

Le frasi rincorrono l'immagine che con l'aiuto di grafici e illustratori rimbalza dalle copertine delle riviste specializzate ai cartelli esposti dinnanzi ai teatri, oppure sui muri delle città. Fotografia e disegno si uniscono per consegnare agli osservatori una visione fedele, consona alla trame dell'illusione che ogni sera sul palcoscenico l'attore tenta di ripristinare, al di là delle incongruenze letterarie. Eppure, per animare gli specchi di carta è necessario scavare dentro montagne di parole retoriche, affinché negli interstizi lasciati vuoti dalla cronaca sia possibile cogliere il respiro di un incantesimo svanito. Così un giudizio fatato sottolinea la vicenda artistica di Emma Gramatica; lo fissa sulla pagina Piero Gobetti: «Il segreto più astuto di questa attrice è nella cantilena del suo sogno».[27] È un giudizio che da solo sintetizza un'intera galleria di personaggi presentati sui palcoscenici: Nora, Rebecca, Hedda, Elettra, e, ancora, Mirandolina, Zelinda. Il critico sembra attratto dalle zone oscure di ogni attrice: dinnanzi al controllato artificio di Alda Borelli s'interroga, infatti, sulla natura sfuggente e sull'intelligenza creativa della diva: «Il segreto di Alda Borelli è nell'esuberanza delle sue esperienze vissute. [...] Parrebbe che abbia già abbastanza vissuto: ora può dilettarsi del canto».[28]

A Tina Di Lorenzo, l'incantatrice vestita da Fedora, da Giulietta, da Margherita Gautier, da Adriana Lecouvreur, s'affannano a tributare un omaggio dovuto uomini illustri, a iniziare da Gabriele d'Annunzio, che accomuna in lei un riso «schietto e alato» e un indelebile «grido d'angoscia»:

> Tina di Lorenzo, questa creatura così semplice e così fresca, che ha la bocca semichiusa e casta della Polinnia antica, è nelle espressioni del dolore, quasi un prodigio di metamorfosi, potente e diversa come poche altre attrici già provate dalla vita.[29]

Marta Abba è l'interprete che s'affida ai testi pirandelliani, tanto da essere considerata «una guida alla immediata comprensione» dei suoi drammi. La sua figura, forse per effetto del compito che si è assunta, possiede un'aura di straniamento dalla realtà, tale da renderla simile a «una esule della felicità umana», un essere il cui volto ha assunto la opaca trasparenza di una maschera nuda.[30]

Sul versante maschile, poi, la galleria dei ritratti si diversifica maggiormente, mentre s'affaccia con maggior prepotenza il rispettivo personaggio di riferimento. Amedeo Chiantoni, figlio d'arte, che da generico e da brillante è riuscito a giungere al traguardo di primo attore e capocomico, è descritto come un attento studioso dell'interpretazione:

> Egli dimostra e ragiona prima di spiegare: il suo gesto, la mobilità del suo viso, la sua parola che segue una scala cromatica, una gamma di sfumature, una vicenda sottolineata di sottintesi, tutto il suo gioco scenico insomma è lì a darci ragione del suo valore. Egli non soggetta, egli non improvvisa, non riempie, non è mai trascinato dalla sua propria forza, ma è libero [...] dalla impennatura selvaggia e brutale degli attori che si credono invasi dal fuoco sacro.[31]

Alfredo De Sanctis, invece, ha finito per dividere la critica: la sua fedeltà alla teatralità verista è giudicata ora un esito grossolano della scuola di Zacconi, ora una forma di creazione che appartiene alla vecchia commedia di carattere.[32] Un altro caso particolare è offerto da Alfredo Sainati, che insieme alla moglie Bella Starace, a partire dal 1908, si specializza nel Gran Guignol, genere in cui Sainati si esprime al meglio, adoperando «indovinate truccature», manipolando la voce, esagerando nella gestualità per raccontare le truculente vicende di drammi quali *Madamigella Fifì*, *Passa la ronda*, *La porta chiusa*, *Alla Morgue*, *L'ultima tortura*, *Un concerto in un manicomio*, *L'uomo misterioso*, *Il cieco*, *Gran mort*, *L'automa*, e altri lavori ancora, oscillando fra la «drammaticità più violenta» e la «comicità più allegra».[33]

Armando Falconi preferisce farsi osservare mentre posa con garbo nelle vesti del brillante assoluto: ma il desiderio di creare caratteri sempre differenti lo spinge a oltrepassare i limiti del ruolo, per assimilare altri stili. «Qual è il personaggio che mi piace di più? Quello in cui l'attore sparisce. In cui può sprofondare, quasi facendo violenza al proprio temperamento, sostituendo l'entità della nuova creatura alla sua vera personalità».[34] E indica alcune interpretazioni speciali: quella di un ingegnere alcolizzato nel *Protettore* di Maurice Donnay, quello di un «bell'uomo cattivo e ghignoso» ne *Il malefico anello* di Vincenzo Morello. «Il primo attore non posso farlo. Quelle che sento davvero sono le parti in parrucca. Quasi da padre nobile, perché a me, in fondo, piace tutto quello che è promiscuo».[35] Accanto a Falconi recita, dal 1921 al 1930, Paola Borboni, che sotto la sua guida s'afferma come una splendida e affascinante prima donna.

Febo Mari, attore indipendente, nel 1916 si assume il compito di firmare le riprese di *Cenere*, il film tratto dal romanzo di Grazia Deledda che ha come protagonista la divina Eleonora Duse. Mari, attor giovane, che si fa notare accanto alle straordinarie dive del primo Novecento, decide di rivolgere i suoi interessi artistici verso la cinematografia. In questo periodo succede di frequente che gli uomini di teatro prestino la propria esperienza e la propria immagine alla nascente arte muta: si tratta di un rapporto controverso e, nello stesso tempo, interessante per gli scambi reciproci che intercorrono fra scena e set.[36]

Un'altra zona autonoma del mondo teatrale italiano, nei primi anni del XX secolo, è quella segnata dalla presenza dell'attore-maschera, il macchiettista e il protagonista che oltrepassa il confine delle scene dialettali. Su tale versante le presenze sono fortemente variegate: si va da don Eduardo Scarpetta a Angelo Musco, da Ettore Petrolini a Gilberto Govi.[37] Il tragitto che conduce dall'attore-riformatore al caricaturista estende, di fatto, l'ambito dell'interpretazione ben al di là del tracciato tradizionale. Stagione dopo stagione l'artefice teatrale s'ingegna a evitare la trappola delle polemiche e dei proclami, sfruttando i meccanismi della prassi quotidiana e, ancor più, mettendo in campo un'istintiva azione critica. Lo sguardo che è costretto a posare sulla realtà rimanda indietro segnali preoccupanti; anche il rapporto con gli autori, dopo il declino della fiamma dannunziana e nonostante la crescente sfiducia della visione scenica di Pirandello, va ricostruito sulla base di un impegno creativo totale, secondo le indicazioni che provengono perlopiù dalle drammaturgie straniere.

Sulla scia del melodramma ottocentesco si accentua l'in-

cessante ricerca di novità necessarie per attrarre spettatori nei teatri di prosa; così la scena italiana fra Ottocento e Novecento s'affolla di testi d'ambientazione storica: sono opere che riannodano i fili con una tradizione *larmoyante*, che intrecciano dramma storico e racconto popolare, trame del passato e romanzo d'appendice. È difficile classificare per filoni l'ampia produzione di drammi che travalica, persino, le intenzioni degli ideatori per divenire, almeno nei casi più felici, creazione di personaggi-emblema. Il confine fra scrittura e interpretazione ha l'andamento di una linea continuamente interrotta, pertanto la sintesi tra due generi teatrali si realizza oltre la ribalta, attraverso l'evolversi dell'immaginario collettivo.

Un autore drammatico di successo come Giuseppe Giacosa ama le suggestioni d'ambiente medievale, affiancandosi in tal modo alle rivisitazioni liriche, letterarie e figurative compiute nella seconda metà dell'Ottocento; ma Giacosa, a differenza di altri, preferisce affidarsi alle fantasticherie piuttosto che inseguire la rinascita di un'età perduta. *Il conte rosso*, che diviene presto un cavallo di battaglia per Andrea Maggi, rielabora la figura eroica di Amedeo conte di Savoia, colui che si pone in contrasto persino con la madre per sostenere un'idea di governo giusto verso i sudditi: «Vo' far di questa terra, un paradiso | dove l'ordin civile e la nativa | beltà concordi fioriscano».[38]

Accanto alle rielaborazioni d'epoca, però, resta in primo piano il grande repertorio, soprattutto quello di derivazione francese. Si tratta, comunque, di proposte che possono divergere, anche quando scaturiscono dalla penna del medesimo autore. È quanto accade con Edmond Rostand, uno scrittore che, mentre infonde una venatura poetico-sentimentale al suo *Cyrano di Bergerac*, riflette sulle trame misteriose del destino con la favola drammatica *Chantecler*, in cui un gallo, un merlo, un usignolo e altri animali parlanti satireggiano i falsi eroi e gli artisti senz'arte.[39] Resistono ancora sulla scena i prodotti degli ideatori del «teatro teatrale»,[40] a cominciare da Victorien Sardou e dalla sua intramontabile commedia *Madame Sans-Gêne*, scritta nel 1893 insieme a Èmile Moreau; è l'opera esemplare per protagoniste d'eccezione, quali Gabrielle Réjane, Mistinguett e Bèatrice Dussane. In Italia Virginia Reiter, che trionfa interpretando la figura di Caterina Lefebvre, «aveva delle malinconie, delle tristezze, delle finezze, ignote probabilmente all'allegra e bonocciona marescialla».[41] Un altro lavoro di Sardou, *Il processo dei veleni*, diviene, invece, uno dei maggiori successi di Alfredo De Sanctis, che vi recita nel ruolo dell'abate Griffard.[42]

L'ingombrante presenza di Gabriele d'Annunzio si profila, sul finire del secolo XIX, come una sorta di spartiacque culturale; sebbene la sua esperienza teatrale si esaurisca nel giro di pochi anni, fra il 1897 e il 1914, l'influenza del Vate si farà sentire in vario modo sia sul versante creativo, sia su quello interpretativo. Nel caso della *Francesca da Rimini*, presentata al Teatro Costanzi di Roma il 9 dicembre 1901 dalla Compagnia Drammatica di Eleonora Duse e Gustavo Salvini, si osserva come la recita risulti un vero fallimento, nonostante l'accurata preparazione alla quale concorrono lo stesso d'Annunzio, con mansioni direttive, e una schiera di collaboratori eccellenti. Vi sono lo scenografo Antonio Rovescalli, il pittore Adolfo De Carolis, i cui studi iconografici collegano il progetto editoriale e l'avvenimento scenico, l'arredatore Andrea Baccetti e Luigi Rasi, in veste di coordinatore delle masse. Seppure la maggior parte dei critici sottolinei la preminenza poetica del testo sugli eccessi dell'esecuzione, non mancano notazioni negative sulla qualità della tragedia, giudicata, in qualche caso, priva di unità espressiva.[43] Il progetto celebra, anzitutto, la magnificenza del Poeta, mentre snocciola senza criterio il catalogo dei numerosi interpreti, tanto che la presenza della Duse appare travolta sminuita, forse, dalla macchinosità dell'evento. Di fatto, sul palcoscenico l'affanno promozionale del Vate non si smentisce, al punto da pregiudicare l'esito finale della rappresentazione.[44]

La medesima tematica antico-medievale, che sta al centro della *Francesca*, diviene la materia prediletta di Sem Benelli. Considerato esponente di spicco del dannunzianesimo teatrale, Benelli propone una poetica originale per l'inclinazione verso le tonalità cupe e la rivelazione di un'intimità amara. I personaggi dei suoi drammi oltrepassano le strettoie dell'ambientazione, evocando piuttosto un interno gioco di conflittualità e di sdoppiamento. Una prima affermazione la ottiene con *La maschera di Bruto* (1908), un dramma in quattro atti che Andrea Maggi realizza con la Compagnia Stabile Città di Milano. La figura del Giullare Lorenzino propone uno spietato metodo di autoanalisi, come se l'anima del *fool* si riverberasse dentro uno specchio, scoprendo ciò che gli altri non riescono a vedere. Ancora più atroce risulta la ferocia umana ne *La cena delle beffe*, rappresentata nel 1909 al Teatro Argentina di Roma, con Gaetano Chiantoni nella parte di Neri, Alfredo De Antoni in quella di Giannetto, e Edvige Reinach nelle vesti di Ginevra. Il dramma ottiene un successo prolungato e mantiene, dopo 15 repliche romane, altre 15 a Firenze e 25 a Milano, un consenso costante negli anni successivi. La «beffa» che genera pazzia e dissemina morte non risparmia neppure colui che l'ha architettata. La gelosia corrompe lo purezza dell'amore, poiché produce azioni nefaste, parto di un cervello insano. Dopo *L'amore dei tre re*, andato in scena a Roma il 16 aprile 1910 con Gualtiero Tumiati, accanto a Chiantoni, De Antoni e alla Reinach, nel 1911 Benelli realizza due poemi tragici: *Il mantellaccio*, in quattro atti, proposta in contemporanea a Roma e a Torino dalle due formazioni della Compagnia Stabile Romana; *Rosmunda*, invece, è ospitata al Lirico di Milano e vede tra gli interpreti Irma Gramatica, Gualtiero Tumiati, Giulio Tempesti e Umberto Mozzato.

Anno dopo anno il pubblico accorre agli spettacoli di Benelli, trattandoli alla stregua di autentici eventi. Nel 1922 anche *L'arzigogolo*, un'opera che ripropone il tema del buffone, registra un'accoglienza positiva; alla critica più in vista non resta che sottolinearlo; così scrive Renato Simoni: «*L'arzigogolo* è ricco di fantasia poetica e di belle invenzioni teatrali; si può dire che le sue parti sono tutte nobilissime, che il grande ingegno di Sem Benelli lampeggia mirabilmente in ogni particolare».[45] Silvio d'Amico trae spunto dalla rappresentazione per ragionare sull'intera esperienza artistica di Benelli, apparentata a quella di altri «poetini crepuscolari», tra i quali il critico colloca Ercole Morselli; il suo giudizio è, senza alcuna remora, negativo:

> Il segreto del successo riportato da quelli che furono detti i nostri poetini crepuscolari, i quali vanno dal piccolissimo Corazzini e da Guido Gozzano sino al Morselli di *Glauco*, fu nell'esser riusciti a oggettivare quella loro celebre stanchezza e impotenza, succeduta, come si diceva tempo addietro, all'orgia dannunziana; […] insomma d'esser giunti a far materia d'arte della loro stessa impotenza artistica.[46]

Le verbosità e le prolissità dei drammi benelliani si riscontrano anche nell'*Arzigogolo*; eppure «la maggioranza del pubblico ama Sem Benelli, ricorda giustamente le sue cose migliori, e lo applaude […]; insomma l'opera ha avuto successo: il che può confermare ancora una volta che il pubblico vede diversamente dai critici».[47] Con toni più leggeri Adriano Tilgher riconosce una coerenza intima in questa «tragedia

dell'impotenza», il cui esito, però, è da considerare fallimentare. «Alla base del teatro di Sem Benelli è, innegabilmente, una esperienza di vita sinceramente sofferta, un interiore tormento realmente vissuto», ma lo scrittore non possiede «né il fiato né la cultura necessaria» per «creare un dramma veramente degno di questo nome». L'analisi sulla drammaturgia benelliana conferma la tensione universale di una esperienza personale; poi, Tilgher conclude con un giudizio su *L'Arzigogolo*: «E tutto il lavoro che, invano, alzando la voce, tenta [...] di nascondere il vuoto e il freddo della ispirazione mancata [...], dà l'impressione di essere stato scritto non da Benelli, ma da un benelliano in ritardo».[48]

Qualche anno appresso, nel 1928, il drammaturgo toscano, dopo aver preso le distanze dal fascismo che si era macchiato del delitto Matteotti, guida una sua compagnia drammatica, che ha come primi attori Guglielmina Dondi e Corrado Racca. Presto l'impresa si rivela sfortunata: lo scrittore fa appena in tempo a mettere in scena un suo lavoro mitologico, intitolato *Orfeo e Proserpina*. L'attività artistica di Benelli prosegue fino al 1947, quando a Firenze, al Teatro della Pergola, la compagnia Ricci-Magni inscena *Paura*.[49]

Nei primi anni del Novecento lo stile storico evocativo ottiene il consenso del pubblico; a tale filone appartengono anche tanti poemi drammatici, giudicati per lo più mediocri e poco rilevanti, sebbene compaiano nel repertorio delle maggiori compagnie. È il caso dei testi di Umberto Bonmartini, le cui opere *Umberto dalle bianche mani*, *I Borgia*, *Giovanni Frangipani* sono recitate dalla Compagnia Stabile Romana. Il panorama drammatico italiano è, però, denso di creazioni d'ogni tipo: il romanziere Nino Berrini scrive *Rambaldo di Vaqueiras i Monferrato*; Domenico Tumiati è autore del dramma in versi *Ramon Escudo*; Gherardo Gherardi elabora un suo *Don Chisciotte*, tragicommedia in cinque quadri; e così via. Lo testimonia l'elenco interminabile compreso nel volume di cronache di Eugenio Ferdinando Palmieri, *Teatro italiano del nostro tempo*, un teatro che «è oggi tutto palese» con i suoi capolavori e con le sue «esuberanti cantonate».[50]

Mentre Eleonora Duse abbandona una prima volta la scena nel 1909, Filippo Tommaso Marinetti proclama il *Manifesto del futurismo*. La «progettazione» dei futuristi si sviluppa intorno agli anni Venti: proclami, teorie, esiti drammaturgici e nuove elaborazioni testuali esaltano una formula di rottura radicale con la scena del passato. È difficile ridurre tale fenomeno d'avanguardia all'ambito teatrale; semmai è il futurismo che adopera la ribalta come luogo d'amplificazione per i suoi «manifesti». I «fermenti di modernità» attraversano le arti figurative e grafiche e aggrediscono le arti della visione e dell'ascolto. Gradualmente, cresce l'esigenza di spettacolarizzazione, a giudicare dall'attenzione con cui lo stesso Marinetti delinea la formula diretta del teatro sintetico, costituendo un nucleo di artefici e di esecutori. Le *tournées* del teatro futurista in Italia e all'estero, iniziate nel 1924, s'intensificano fra il 1927 e il 1931: in collaborazione con Benedetta, sua moglie, e Prampolini, Marinetti presenta, tra l'altro, *L'oceano del cuore*, *I prigionieri e l'amore*, *Luci veloci*, *Il suggeritore nudo* e *Simultanina*.[51]

Oltre la trasgressione futurista l'ambito della sperimentazione scenica interessa ambiti apparentemente minori, a cominciare dal teatro delle favole e per i ragazzi, con artisti quali Maso Salvini, Vittorio Podrecca, Mario Pompei.[52] Ma la metamorfosi stilistica e tematica riguarda anche il mondo del varietà, della rivista e del teatro leggero, in cui si distingue, a partire dal 1928, il Teatro d'Arte di Milano, detto Za Bum, una sigla sotto la quale si producono tanti testi di prosa e tante commedie musicali.

D'Annunzio desiderava reinventare il teatro alla stregua di un poeta mediterraneo, come chi sa guardare all'arcaicità della sua terra, ma nello stesso tempo anela a definire la parola-detto, la poeticità dei suoni perduti, il profumo dei luoghi che si conoscono. Un sogno di teatralità magica e mitica non può che realizzarsi sotto la volta del cielo, dinnanzi alle grandi masse; il Vate progetta il grande Teatro d'Albano insieme alla Duse, immagina un luogo sacrale in cui siano esaltati l'elemento scenografico, visivo, coreografico, la coralità dell'esecuzione, la poesia e la bellezza dell'arte assoluta. In una stagione, in cui la società è soggetta a un'inarrestabile trasformazione, la stessa idea di teatro fa i conti con la storia.

La ritualità della scena all'aperto trova in Mario Corsi il teorico, che si assume il compito di fissarne per iscritto le tipologie e le motivazioni; dall'antica Grecia in poi le stelle si sono dimostrate il soffitto più adatto per il teatro per il popolo. La sacra rappresentazione, poi, raggiungendo una specifica forma di sublimazione, ha indicato una via nazionale alla «spettacolosità» di massa: «perduto via via il senso eroico della vita, il teatro si rinserra in edifici a forma di ferro di cavallo [...]. Questa sala rispecchia lo spirito di una società gerarchica e fastosa che anche a teatro vuole la separazione delle classi».[53] Così nel primo Novecento s'intende riannodare il filo di un'aspirazione a una spazialità ben congeniale al rito teatrale.

Il sogno dannunziano sembra finalmente materializzarsi tra le vestigia dell'antichità; la grande poesia drammatica si potrà nutrire di naturalezza, potrà respirare nel cerchio di un anfiteatro, potrà illuminarsi di una luce solare densa di sfumature cromatiche. Festa e rito possono finalmente chiamare a raccolta le genti. Renato Simoni, invitato a sancire con la sua firma il miracolo di una rinascita, distingue il fulgore del passato dalle villeggiature teatrali, che nella festosità delle estati bruciano l'austerità dei grandi capolavori: «per preparare le vie dell'avvenire, bisogna dare al teatro all'aperto sedi più opportune, più disinvolte possibilità; e cioè palcoscenici veri e propri in arene, in grandi cortili, in piazze, in prati»,[54] avverte il critico del «Corriere della Sera»; bisogna attrezzare al meglio le ribalte sotto le stelle, affinché non cada rovinosamente un progetto di diffusione drammatica, che accoglie senza distinzione alcuna rappresentazioni classiche e commedie nuove.

L'ambiguità del progetto, che è catturato dalle mire populiste del regime fascista, si prolunga fino a raccogliere la sfida del rinnovamento delle strutture culturali, coagulando energie ideali, esaltando, persino, propositi rivoluzionari. Nel maggio 1933 Massimo Bontempelli sviluppa l'indicazione di uno «spettacolo tipico del tempo a venire», che si definisce mediante l'innesto della teatralità nel tessuto civile, com'è accaduto nel corso dei secoli con la tragedia greca, la sacra rappresentazione, il dramma elisabettiano, il teatro spagnolo del *Siglo de oro*, il melodramma italiano, la *piéce bien faite* parigina, i balletti russi. Per ripristinare la spontaneità e la naturalezza dell'arte, dopo che la grande guerra ha fatto tabula rasa delle vecchie remore, si consideri l'esempio dell'antica Grecia: «Là il teatro poté essere, nello stesso tempo che poesia, spettacolo a grandi linee, a colori semplici, a panorami (dico panorami di sentimento, di favola) assai vasti».[55] L'iconoclasta Bontempelli, poco in sintonia con le direttive del fascismo, pone delle chiare distinzioni, le stesse che i critici e gli uomini di teatro cominceranno ad avanzare quando dalla retorica si passerà alle realizzazioni:

(Il teatro per grandi masse non coincide poi affatto col «teatro all'aperto». Il teatro al chiuso è stata una grande conquista dello spettacolo

teatrale, e nessuno chiede che vi si rinunci). I teatri vasti serviranno mirabilmente per le pubbliche cerimonie di carattere celebrativo e politico. E chi sa che appunto da queste non possa nascere il germe di una nuova forma teatrale? Non sarebbe la prima volta, se ricordiamo che le lontane origini del teatro, e di prosa e di musica, furono cerimonie religiose popolari, e che la più attuale delle commedie discende in linea diretta dai misteri di Dioniso.[56]

Intanto, in questi anni Silvio d'Amico avvia il disegno per la creazione di un Istituto nazionale del teatro drammatico (1931), volto a valorizzare la comunione tra dramma e società, poiché il fenomeno teatrale esprime una spiritualità di natura ecclesiale e rituale. Il critico, impegnato in un'indagine sulla storia drammatica del teatro, è consapevole che una volta archiviata la preminenza del grande attore, la svolta passa attraverso l'avvento della regia. Il vero mutamento deve avviarsi dall'interno, allineando la scena italiana alle altre realtà europee; allo Stato spetta, invece, il compito di migliorare le condizioni strutturali, affinché la trasformazione si possa pienamente compiere. Anche la figura del *metteur en scène*, introdotta sullo slancio di un'efficace stagione teorica, sviluppa lentamente il principio dell'unicità della responsabilità artistica. Nell'era delle masse non si deve supporre che sul palcoscenico debbano agire moltitudini di comparse: bastano tre soli attori, come al tempo di Sofocle; la comunione si ottiene realizzando un repertorio che sappia raggiungere l'«anima delle folle» e che sia in grado di armonizzare la tradizione con la vitalità dell'arte contemporanea.[57] Silvio d'Amico intende stabilire i principi di una «forma» teatrale adatta a stabilire i fondamenti di un'interrotta evoluzione scenica attraverso i tempi.[58] Ma occorrerà attendere il secondo dopoguerra per sciogliere la confusa retorica sulla funzione rappresentativa, allo scopo di individuare il segreto rapporto che esiste fra drammaturgia e partecipazione.

1. Tra i testi esemplari si rammentano: *La cieca di Sorrento*, dal dramma di Luigi De Lise, a sua volta ricavato dal romanzo omonimo di Francesco Mastriani del 1852; *Le due orfanelle ovvero Una pagina dell'archivio segreto*, tratto dal dramma di Adolphe d'Ennery e Eugène Cormon, *Les deux orphelines* (1874); *Il padrone delle ferriere*, dal dramma di Georges Ohnet (1883), tradotto in italiano da Vittorio Bersezio, il testo più rappresentato nel cinquantennio tra il 1865 e il 1915.

2. Cfr. C. Jandelli, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento. Con un dizionario in 68 voci*, Firenze, 2002.

3. A. Ghislanzoni, *Gli artisti da teatro*, Milano, 1865, i, p. 119.

4. Ghislanzoni, *Gli artisti da teatro*, p. 122.

5. Ghislanzoni, *Gli artisti da teatro*, p. 124.

6. Ghislanzoni, *Gli artisti da teatro*, p. 125.

7. Ghislanzoni, *Gli artisti da teatro*, pp. 126-127.

8. Ghislanzoni, *Gli artisti da teatro*, p. 133.

9. Ghislanzoni, *Gli artisti da teatro*, p. 147.

10. Ghislanzoni, *Gli artisti da teatro*, p. 148.

11. Ghislanzoni, *Gli artisti da teatro*, p. 149.

12. Ghislanzoni, *Gli artisti da teatro*, p. 149.

13. Ghislanzoni, *Gli artisti da teatro*, p. 133.

14. E. Rosmini, *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri. Trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresarj, artisti, autori, agenti teatrali, delle direzioni, del pubblico, ecc. ecc.*, Milano, 1872, i, p. 59.

15. Cfr. C. Molinari, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Roma, 1985, cap. ii, *La compagnia all'antica italiana*, pp. 36-55.

16. Cfr. A. d'Amico, *La monarchia teatrale di Adelaide Ristori: 1855-1885*, in S. Ferrone (a cura di), *Teatro dell'Italia unita*, Milano, 1980, pp. 49-54.

17. Cfr. J. Weelman di Terranova (G. Emanuel), *Rossi o Salvini?*, Bologna, 1880; C. Molinari, *Teorie della recitazione: gli attori sull'attore. Da Rossi a Zacconi*, in Ferrone, *Teatro dell'Italia unita*, pp. 75-93; G. Livio, *Il teatro del grande attore e del mattatore*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, ii, *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Torino, 2000, pp. 611-675.

18. *Les crochets du père Martin* (1858) di Eugène Grangé e Eugène Cormon, tradotto in italiano con il titolo *La gerla di papà Martin ossia il facchino del porto* in una libera riduzione a Napoli nel 1859, entra da subito nel repertorio degli interpreti italiani; Cesare Rossi lo interpreta in un teatro di Firenze nel luglio 1882 (fonte: amati, Archivio multimediale attori italiani, `http://amati.fupress.net` [*ad vocem*]).

19. S. d'Amico, *Gandusio*, in S. d'Amico, *Tramonto del grande attore*, Milano, 1929, p. 93.

20. S. d'Amico, *Gandusio*, p. 92.

21. S. d'Amico, *Gandusio*, p. 93.

22. A. Gandusio, *Cinquantanni di palcoscenico*, Milano, 1959, pp. 115-116.

23. S. Manca, *Illustratori di manifesti teatrali*, «Almanacco del teatro italiano», i, gennaio 1905, p. 55.

24. Cfr. F. De Felice, *Storia del teatro siciliano*, Catania, 1956, pp. 156-157; S. e E. Zappulla, *Musco. Immagini di un attore*, Catania, 1987.

25. Cfr. V. Talli, *La mia vita di teatro*, Milano, 1927; S. d'Amico, *Virgilio Talli*, in S. d'Amico, *Cronache del teatro*, Bari, 1964, i, pp. 625-631; A. Menichi, *Virgilio Talli, fra tradizione e avanguardia, primo regista teatrale*, «Teatro Contemporaneo», Appendice iv, 1986, pp. 117-134.

26. d'Amico, *Tramonto del grande attore*, p. 92.

27. P. Gobetti, *La frusta teatrale*, Milano, 1923; anche in V. Pandolfi, *Antologia del grande attore*, Bari, 1954, p. 494.

28. Gobetti, *La frusta teatrale*, pp. 501-502.

29. C. Antona-Traversi, *Le grandi attrici del tempo andato*, Torino, 1930, p. 89.

30. Cfr. F.M. Martini (firmato F.M.M.), *Marta Abba*, «Il Giornale d'Italia», 20 maggio 1927.

31. A. Varaldo, *Amedeo Chiantoni*, in A. Varaldo, *Profili di attrici e di attori*, Firenze, 1926, pp. 75-86; cfr., inoltre, P.D. Giovanelli, *La società teatrale in Italia fra Otto e Novecento*, Roma, 1984, 3 voll. (*ad vocem*).

32. Cfr. Giovanelli, *La società teatrale in Italia*, iii, pp. 1345-1347.

33. Cfr. A. Cervi, *Senza maschera. Attrici e attori del teatro italiano*, Bologna, 1919, pp. 91-100.

34. cav, *Armando Falconi a quattr'occhi*, «Il Secolo. La Sera», 15 maggio 1927.

35. cav, *Armando Falconi a quattr'occhi*.

36. Cfr. *Tra una film e l'altra. Materiali sul cinema muto italiano 1907-1920*, Venezia, 1980; F. Aurigemma, *Il dibattito cinema-teatro fino al 1914*, «Teatro Contemporaneo», Appendice viii, 1990, pp. 27-53; A. Bernardini, *Interazioni cineteatrali all'inizio del secolo*, «Teatro Contemporaneo», Appendice viii, 1990, pp. 55-58.

37. Cfr. d'Amico, *Tramonto del grande attore*, p. 93; E. Scarpetta, *Cinquant'anni di palcoscenico. Memorie*, Milano, 1982; F. Angelini, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Bari, 1996, pp. 63-123; M. Manciotti e V. Molinari (a cura di), *Tutto Govi*, Genova, 1990.

38. G. Giacosa, *Il conte rosso*, Milano, 1902 (1880), atto ii, scena 3, pp. 130-131.

39. Il *Cyrano di Bergerac* (1897) è tradotto in Italia da M. Giobbe (Portici, 1898); *Chantecler* è scritto e rappresentato nel 1910.

40. Cfr. S. d'Amico, *Teatro teatrale*, «La tribuna», 15 novembre 1935, ora in S. d'Amico, *Cronache del teatro*, a cura di E.F. Palmieri e S. d'Amico, Bari, 1963-1964, ii, pp. 351-355.

41. D. Oliva, *Madame Sans-Gêne*, in D. Oliva, *Note di uno spettatore*, Bologna, 1911, pp. 103-104. Virginia Reiterv lo recita a partire dal 1900, con un successo significativo al Teatro Costanzi di Roma nel 1902.

42. Cfr. d'Amico, *Tramonto del grande attore*, pp. 96-99.

43. Cfr. D. Oliva, *Francesca da Rimini*, «Giornale d'Italia», 10 dicembre 1901, ora in D. Oliva, *Note di uno spettatore*, pp. 377-392; Oliva, tra l'altro, fa un confronto tra la prima e la seconda serata, per dimostrare come, nonostante i tagli operati da D'Annunzio, la tragedia non decolli comunque. Cfr., inoltre, M. Corsi, *Le prime rappresentazioni dannunziane*, Milano, 1928, pp. 31-42. Cesare Molinari afferma che «di fatto la direzione generale della messa in scena, una vera e propria regia, fu assunta dal poeta, tanto che l'attrice non si rendeva neppure conto di quello che si stava facendo» (Molinari, *L'attrice divina*, p. 174). Sulle rappresentazioni dannunziane della Duse, comprese le controverse vicende della *Francesca da Rimini*, nel 1901, cfr. F. Simoncini, *Eleonora Duse capocomica*, Firenze, 2011, pp. 98-106.

44. Cfr. D. Oliva, *Note di uno spettatore*, pp. 376-392.

45. R. Simoni, *L'Arzigogolo*, «Corriere della Sera», 8 novembre 1922, ora in R. Simoni, *Trent'anni di cronaca drammatica*, Roma, 1954, i, p. 600.

46. S. d'Amico, *Sem Benelli e «L'Arzigogolo» al Costanzi*, «La Tribuna», 19 ottobre 1922, ora in d'Amico, *Cronache del teatro*, i, p. 345.

47. d'Amico, *Cronache del teatro*, i, pp. 350-351.

48. A. Tilgher, *Il problema centrale* (*Cronache teatrali 1914-1926*), a cura di A. d'Amico, Genova, 1973, pp. 225-231.

49. Cfr. L. Repaci, *Sem Benelli e la sua compagnia drammatica*, «Comoedia», 7, 15 luglio 1928, pp. 14-16. Tra gli altri attori vi sono: Filippo Scelzo, Carlo Ninchi, Dante Capelli, Eugenio Duse, Maria Fabbri. Sul teatro e sul rapporto di Benelli con il fascismo cfr. J. Tragella Monaro, *Sem Benelli. L'uomo e il poeta*, Milano, 1953; R. D'Incà, *Sem Benelli: un'inquieta passione civile*, «Ariel», 23-24, 1993, pp. 81-95.

50. E.F. Palmieri, *Teatro italiano del nostro tempo*, Bologna, 1939, p. 170.

51. Gli studi critici che affrontano la questione teatrale futurista sono numerosi; cfr., fra gli altri, *Teatro futurista italiano*, «Sipario», 260, dicembre 1967; G. Antonucci, *Cronache del teatro futurista, Roma*, 1975; L. Lapini, *Il teatro futurista in Italia*, Milano, 1977; P. Fossati, *La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi*, Torino, 1977; M. Verdone (a cura di), *Avanguardie teatrali da Marinetti a Joppolo. Critica e antologia*, Roma, 1991; M. Verdone, *Avventure teatrali del Novecento*, Soveria Mannelli, 1999; L. Lapini, *Futurteatro. Saggi sul teatro futurista*, Corazzano, 2009; G. Davico Bonino (a cura di), *Teatro futurista sintetico*, Genova, 2009; E.N. Terzano, *Futurismo: cinema, teatro, arte e propaganda*, Lanciano, 2011.

52. Cfr. L. Bottazzi, *Il Teatro dei Piccoli a Roma*, «La Lettura», 6 giugno 1914; M. Salvini, *Il ritorno di Pinocchio, La tonaca del Diavolo, La culla delle rose*, Bologna, 1959; P. Pallottino (a cura di), *Mario Pompei, Scenografo, illustratore e cartellonista 1903-1958*, catalogo della mostra, Milano, 1993.

53. M. Corsi, *Il teatro all'aperto in Italia*, prefazione di R. Simoni, Milano-Roma, 1939, p. 25.

54. Corsi, *Il teatro all'aperto in Italia*, p. xii.

55. M. Bontempelli, *Teatro per le masse (conclusioni)*, in M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, Firenze, 1974, p. 260.

56. Bontempelli, *Teatro per le masse*, pp. 261-262.

57. Cfr. S. d'Amico, *Invito al teatro*, Brescia, 1935; cfr., inoltre, S. d'Amico, *Tramonto del grande attore*, in part. cap. i: *L'attore e la messinscena*; S. d'Amico, *La crisi del teatro*, Roma, 1931.

58. Cfr. S. d'Amico, *La forma del teatro*, «Scenario», 11, novembre 1941, pp. 475-476.

Alessandra Robles

SULL'USO DELL'ARPA NELLA «SCENA FANTASTICA» DI SHAKESPEARE: IL «SOGNO» MUSICALE DI BRITTEN

ABSTRACT. *This work aims at delineating the musical and dramaturgical concepts of «fantastic scene» both in Shakespeare's comedy* A Midsummer Night's Dream *and in the homonymous opera with music by the English composer Britten, thanks to a particular instrument, that is the harp. Through the dramaturgical analysis of the work and the anthropological meaning that Shakespeare gives to the symbols featuring in his comedy, the concept of «fantastic scene» is carried on consisting of the introduction in the plot of a supernatural or of a highly symbolic element that inexorably influences both the events and the character's destinies. The similarities and the differences between the two works are worth an analysis. In Shakespeare the dream is combined with an excellent plot characterized by a magic atmosphere. Likewise, with a subtle but deep difference, in Britten's work everything can happen in the midsummer night. In this case the night-time is the moment when the truth comes out in a state of total unconsciousness. This is the deepest and most hidden kind of truth and everything can magically happen so that the fantastic scene is carried out in the opera. In addition, an important theatrical and popular aspect can be found in both the works: the theatre, be it prose or musical theatre, is a visual art representing situations, feelings and everyday life conditions. Although in Shakespeare and Britten's works we can't talk about social drama in a strictly anthropological sense, it can be looked for in the fantastic dimension between reality and fiction than can be found in the dream. This aspect is masterfully expressed thanks to appropriate stage and musical choices both by Shakespeare and Britten that, in so doing, convey the concept of fantastic scene. As for music, the fantastic scene in Britten's opera features the use of the harp which accompanies the whole scene and its developing with its spelling and special timbral effects masterfully chosen by the composer. To explain this musical aspect exhaustively, the symbolic structure has been analyzed starting from one of the most important composers and harpists in the 20th century, that is Carlos Salzedo, from which Britten has taken its musical hints featuring through all his* A Midsummer Night's Dream.

«Non riesco più a vedere così netta
la distinzione tra teatro e arti visuali.
Le distinzioni sono una malattia
della civilizzazione»
C.T. OLDENBURG

L'opera in musica costituisce senz'altro il genere musicale teatrale più completo che sia mai stato realizzato dall'uomo. Essa infatti rappresenta un perfetto compendio di tutte le arti: musica, poesia, teatro e danza. Questa sua peculiarità permette agli spettatori di oggi, come a quelli di un tempo, un'esperienza unica che coinvolge tutti i sensi del proprio essere attraverso uno spettacolo il quale, a dirla con i tragedisti e commediografi classici, produce senz'altro un «effetto catartico» nel senso più ampio del termine.[1]

Certo si potrebbe obiettare che non tanto catartica risulta essere l'azione teatrale in epoca barocca: la magnificenza delle prime opere musicali e la maestria dei primi coreografi permise l'utilizzo di macchine di scena grandiose, il cui compito non era purificare l'animo umano dai mali da cui esso era afflitto, bensì era quello di stupire, di meravigliare, di sorprendere il pubblico. A questo, inoltre, si aggiungevano le voci eteree e melodiose, quasi surreali, dei grandi e celebri castrati – e più avanti delle prime donne – che certo colpivano il pubblico per i loro virtuosismi vocali (più di qualche volta fini a se stessi, basti pensare alle inserzioni costituite dalle arie di baule nel bel mezzo di un'opera), non certo per il contenuto letterario di quanto espresso con il canto. Al concetto catartico si avvicina molto di più, anche se con delle diversità, il dramma in musica ottocentesco: in tale periodo nel melodramma si riflettono gli avvenimenti della storia europea, dalla Rivoluzione francese sino allo scoppio del primo conflitto mondiale. In tal senso allora la condivisione collettiva dei sentimenti nazionali di libertà, d'indipendenza, di uguaglianza, di affermazione dello stato nazionale, trovano uno sfogo unanime e un sentire comune attraverso questo genere artistico.

Tutto ciò ha decisamente poco a che fare con l'esorcizzare quegli impulsi passionali e irrazionali (matricidio, incesto, cannibalismo, suicidio, parricidio ecc.) che, secondo la teoria aristotelica legata appunto alla χαταρσι (*kàtharsin*), risiedevano abitualmente nell'animo umano e che proprio grazie a questo tipo di rappresentazioni potevano essere superate. Quanto alle modalità ed alle tecniche con cui gli autori, e tutti coloro che hanno contribuito alla realizzazione di ciascuna opera in musica, siano riusciti a creare un coinvolgimento totalizzante nell'ascoltatore, ve ne sono delle più svariate: dall'impiego delle macchine di scena alla presenza dei ca-

strati nell'epoca barocca, dai crescendi rossiniani alle melodie belliniane nel romanticismo, dalle eroine donizettiane all'impeto dei cori verdiani nel Risorgimento, sino a giungere all'imponenza delle opere wagneriane nel tardo romanticismo ed alle sdolcinatezze delle protagoniste dei melodrammi pucciniani che hanno accompagnato il primo decennio del XX secolo. Termini come *musica a programma*,[2] *musica descrittiva*[3] o ancora *leitmotiv* [4] e *durchkomponiert* [5] sono noti ai musicologi ed agli studiosi di storia del teatro poiché tecniche compositive che hanno caratterizzato il modo di comporre di certuni artisti.

Questi citati sono alcuni tra gli accorgimenti propriamente musicali, altri invece erano quelli riferiti alla storia del libretto come ad esempio i diversi tipi di *aria*: vi era quella *bipartita* (nella forma A-A' o A-B), quella con il *da capo* (A-B-A'), e le varie *aria di baule*,[6] *aria di sortita*,[7] *aria di sorbetto*,[8] *aria di mezzo carattere*,[9] ed altre ancora, ognuna appropriata ad un preciso momento scenico-musicale. In realtà l'opera in musica gode di un privilegio che è di poche forme artistiche: quello di portare all'attenzione del pubblico, in un atto che è meramente inventato (poiché predisposto, da chi ha concepito l'azione musico-teatrale), temi e ideali, che riguardano la vita e la storia degli individui.

Tra le fonti d'ispirazione scenico-letterarie le opere di William Shakespeare, hanno ispirato moltissimi operisti e compositori. Il suo teatro costituisce una sorgente di spunti scenici, di intrecci appassionati, di schermaglie verbali, di esaltazione dei ruoli e dei personaggi. Il Bardo ha manifestato, tanto nelle tragedie quanto nelle commedie, una capacità introspettiva straordinaria, una genialità trasfusa in un'arte che coniuga nello stesso momento racconto e pensiero, sentimento e denuncia, realtà e sogno. Con riferimento all'aspetto compositivo s'intende collegare a Shakespeare l'opera del compositore inglese Benjamin Britten. L'accostamento di questi due esponenti del mondo teatrale, costituisce il felice connubio tra l'arte poetico-letteraria e quella compositiva dal quale sono nati veri e propri capolavori: nel caso specifico ci si riferisce alla commedia shakespeariana *A Midsummer Night's Dream* (*Sogno di una notte di mezza estate*), trasposta in musica da Britten. In tal senso è interessante porre l'attenzione su un particolare che caratterizza tanto il *Sogno* del Bardo, quanto la creazione del compositore inglese: vale a dire il modo di concepire la sfera del fantastico alla stregua di una vera e propria esperienza catartica per gli spettatori.

Sulla base di tre concetti base s'intende individuare, in particolare, l'utilizzo dell'arpa all'interno del teatro musicale di Britten e come il compositore abbia impiegato tale strumento per descrivere le scene fantastiche nell'opera shakespeariana da lui messa in musica. I concetti di riferimento riguardano il significato di fantastico nelle opere shakespeariane; la nozione di antropologia teatrale in merito al dramma sociale; i modelli della musica teatrale di Benjamin Britten e il particolare uso degli strumenti, tra cui l'arpa. Collegato all'ultimo aspetto è da tenere presente il tema della scrittura semiografica dell'arpa durante il Novecento, con particolare attenzione alle indicazioni date da Carlos Salzedo, uno dei più importanti arpisti del secolo scorso. Nella raccolta da lui realizzata *L'Etude Moderne de la Harpe*, il cui sottotitolo è *Considérations générales sur l'instrument avec cinq études poétiques pour harpe seule*, l'arpista e compositore offre alcune delucidazioni semiografiche di grande rilievo sullo strumento che tornano utili per la comprensione di quanto accade musicalmente nell'opera britteniana.[10]

L'opera shakespeariana, che si ispira, per quel che concerne le fonti letterarie, alle *Metamorfosi* di Ovidio e a *L'asino d'oro* di Apuleio,[11] entrambi scrittori latini, racchiude in sé molti fattori, al contempo innovatori e conservatori, del teatro shakespeariano. Scritta all'incirca nel 1595, l'opera venne rappresentata per la prima volta probabilmente nel 1596, in occasione del matrimonio di Sir Thomas Berkeley ed Elizabeth Carey. La commedia, articolata in cinque atti, si svolge in due luoghi contrapposti per il loro significato intrinseco: la città di Atene, la *polis* ideale, la *civitas* classica per eccellenza, e insieme il luogo degli uomini, e il bosco, l'ambito magico e onirico abitato da creature soprannaturali. [12] Inoltre, risulta essere alla stregua di una favola in cui elementi onirici e magici si mescolano in una soluzione senza eguali. La caratteristica teatrale non va ricercata nello svolgimento della trama, ma nella ragione che conduce Shakespeare a compiere talune scelte. Se il bosco è stato individuato per le sue caratteristiche fiabesche, mentre la città si pone come l'emblema della vita quotidiana, l'intreccio complesso, definito dal Bardo intorno alle tre coppie di amanti – Teseo e Ippolita, Lisandro ed Ermia, Demetrio ed Elena – fa emergere la volontà da parte del drammaturgo di collegare il mondo degli uomini e quello soprannaturale, rappresentato dalla regale coppia di Oberon e Titania, il re e la regina delle fate, oltre che da una miriade di fate e folletti tra cui primeggia Puck.

È nell'altalenante situazione di fuori e dentro la città, fuori e dentro il bosco, cioè nell'alternanza continua tra sogno e realtà, tra suggestione ed empiricità quotidiana, tra i vivi e i morti [13] che si compie un'esperienza catartica a tutto tondo. Secondo Shakespeare il mondo del soprannaturale entra in contatto con gli uomini per indicare i rischi a cui possono andare incontro; il procedimento si compie mediante precisi segni che purtroppo l'uomo non sempre sa riconoscere ed interpretare. Sono tali segni che rendono compiuta la scena fantastica nel teatro shakespeariano: essa si definisce come l'immissione nel racconto – sia esso una commedia, una tragedia o un dramma storico – di un elemento soprannaturale o fortemente simbolico, che influenza inesorabilmente il corso degli eventi.-

Nell'esaminare l'*excursus* artistico di Britten risulta evidente come si sia dedicato ai generi strumentale, sinfonico e operistico. La sua produzione musicale teatrale, così densa e frastagliata, è stata suddivisa da Barbara Diana in quattro periodi: il primo, che comprende la produzione fino al 1945, è caratterizzato da opere a sfondo fortemente autobiografico; nel secondo, che va dal 1946 al 1954, il compositore si cimenta con la composizione delle *chambre operas*; il terzo periodo compreso negli anni dal 1956 al 1968 è contraddistinto dalle *church parables*; e, infine, nel quarto periodo, dal 1968 al 1976, Britten si dedica alla televisione e alla stesura dell'ultima sua opera *Death in Venice*.[14] Il suo debutto nel mondo del teatro d'opera avviene con *Peter Grimes* (prima rappresentazione nel Sadlers Well's di Londra il 7 giugno 1945); secondo la divisione indicata da Barbara Diana, si tratta di una *grand-opera* tradizionale, strutturata da numeri chiusi, ossia arie, cori e quartetti, legati da recitativi, che d'inglese ha soltanto la lingua e l'ambientazione (il borgo, un villaggio di pescatori sulla costa orientale dell'Inghilterra, intorno al 1830). [15] Articolato in un prologo e tre atti, il lavoro conserva molti elementi della grande tradizione romantica: i cori imponenti e grandiosi, il temporale che si ritrova in tutte le opere dell'Ottocento da Rossini a Bellini, da Donizetti a Verdi, quest'ultimo principale ispiratore di Britten, una scena di danza e una di pazzia.

Con *Peter Grimes* Britten cerca di realizzare un'opera inglese, certamente più per esigenze personali che per una vera e propria coscienza tardoromantica del nazionalismo inglese.[16] La mancanza di una tradizione operistica all'interno della cultura natale rende Britten attento osservatore di alcuni compositori e operisti che diverranno il suo modello, tra questi si ricordano, oltre al già citato Verdi: l'italiano Puccini, il tedesco Wagner, i francesi Massenet e Debussy e, non ultimo, l'austriaco Berg. Proprio a costui, autore del moderno dramma di coscienza sociale *Wozzek* (1925), si ispirerà Britten per il *Peter Grimes*, divenendone il diretto successore, anche se una certa nota espressionista che si ritrova nella musica di Berg risulta assente in quella del compositore inglese. Un elemento appare chiaro sin da subito nel teatro e nei personaggi evocati da Britten: «Il conflitto tra privato – e in particolare le aspirazioni a che il singolo abbia a vedere riconosciuto il primato del proprio istinto – e pubblico – le convenzioni sociali cui l'eroe deve soggiacere».[17] È *Peter* l'eroe di una storia, che deve confrontarsi con l'accusa di presunto omicidio rivoltagli dagli abitanti di un villaggio; è una figura intrepida che combatte contro le incomprensioni di una società che spesso lo mette alla berlina, lasciandolo solo, come sembra accadere allo stesso Britten.

Totalmente diversa è la produzione operistica successiva, quella del secondo periodo: *The Rape of Lucretia*, *The Little Sweep*, *Billy Budd* e *The Turn of the Screw* sono solo alcune delle opere composte tra gli anni 1946-1954 che testimoniano l'evoluzione del percorso artistico di Britten. È una fase caratterizzata dalla massiccia presenza di *chamber operas*, fra le quali la più importante risulta essere *The Turn of the Screw*, scritta nel 1954, ispirata all'omonimo racconto di Henry James e rappresentata per la prima volta presso il Teatro La Fenice di Venezia il 14 settembre dello stesso anno. Le *chamber operas* si caratterizzano per le ridotte dimensioni dell'organico orchestrale, per la semplificazione dell'apparato scenico, per la breve durata della rappresentazione e per lo scarso numero di personaggi; sono prodotti che si contrappongono alle mastodontiche opere romantiche ed in modo particolare a quelle wagneriane. In un certo senso, tali composizioni operistiche racchiudono alcuni elementi dell'oratorio, per i pochi personaggi e il limitato numero di strumentisti, ed altri dell'opera, come ad esempio la presenza del coro; inoltre, perché «l'oratorio presenta una storia senza l'obbligo della rappresentazione [anche] l'opera rappresenta l'azione senza l'obbligo del commento; entrambi tentano di sovrapporre una struttura musicale il più possibile continua alla forma poetico-drammatica».[18]

Il secondo periodo della produzione di Britten è quello in cui il compositore decide di dedicarsi completamente al teatro; per rappresentare le sue opere fonda una propria compagnia e crea un festival: nel 1947 s'inaugura *The Aldeburgh Festival of Music and the Arts* presso Aldeburgh, nel Suffolk. Proprio ad Aldeburgh l'11 giugno 1960 – sono gli anni del terzo periodo di produzione – è rappresentata l'opera *A Midsummer Night's Dream*, l'unica composizione di tale periodo, insieme a *Noye's Fludde*, a non essere una *church parable*. Opera in musica in tre atti, un rifacimento di Britten e del suo compagno, il tenore Peter Pears, rappresenta uno dei lavori più importanti del compositore inglese. I principi teatrali che Britten adopera sono differenti da quelli osservati dai compositori tedeschi e italiani a cui fa riferimento. «Britten est […] très différent dans l'esthétique des allemands et des italiens. Il est nécessaire de voir les opéras de Britten pour les apprécier. Le *Songe* est une combinaison complète entre le jeu, le théâtre, la drammaturgie et la musique».[19] L'opera, composta in poco tempo, ha chiari rimandi a una musicalità antica, che rivela un'affezione alla tradizione tanto musicale che teatrale inglese: la prima è testimoniata dall'utilizzo all'interno dell'opera del ritmo giambico, dato dai valori della croma seguita dalla semiminima, oppure della semicroma seguita dalla croma con il punto,[20] utilizzato anche da Purcell e che si rifà, non casualmente, al pentametro giambico usato abitualmente da Shakespeare nella stesura delle sue opere; inoltre la parte di *Oberon*, scritta per il controtenore Alfred Deller,[21] richiama una vocalità barocca che, come afferma James Bowman, fa di questa composizione un esempio di «moderno barocco». [22]

La differenza principale tra l'opera di Britten e la commedia shakespeariana sta nella sequenza spazio-temporale: l'opera in musica è articolata in tre atti, la commedia invece in cinque; inoltre, mentre la commedia inizia ad Atene, prosegue nel bosco e si conclude nuovamente in città, nell'opera di Britten, per ovvie ragioni tecniche, la vicenda ha inizio direttamente nel bosco per concludersi, come in Shakespeare, nella città di Atene. Non vi è, tuttavia, alcuna alterazione del testo, come precisa lo stesso compositore.[23] Al contrario della sua fonte Britten attribuisce un peso rilevante alla personalità di ciascun personaggio, anche di quelli secondari, tanto da definire *Puck* «assolutamente amorale e totalmente innocente». Tale personaggio, nella versione musicale, ha il ruolo di voce recitante oltre a svolgere una parte acrobatica, rendendo con maggiore efficacia, secondo Britten, lo spirito del folletto shakespeariano.[24]

Accanto alle differenze vi sono analogie, soprattutto per quel che concerne alcuni simboli utilizzati dai due artisti: la notte ad esempio rappresenta tanto per il Bardo quanto per il musicista, il momento in cui tutto può accadere grazie alla complicità delle tenebre, all'interno delle quali ogni cosa si rimescola liberamente come nella dimensione onirica del sogno, tipica della notte. Tuttavia, mentre per Shakespeare tutto può accadere sotto il profilo capriccioso della luna, secondo Britten la notte è il tempo nel quale emergono le verità, grazie all'emergere della dimensione onirica. In entrambi i *Sogni*, dunque, sia la notte che la foresta sono, secondo quanto afferma Victor Turner, simboli individuali dal forte significato performativo sia drammaturgico che musicale. [25]

Ciò che rende geniale quest'opera è la capacità che Britten ha di combinare perfettamente parole e musica, esaltando musicalmente il concetto di scena fantastica e rendendo plausibile il pensiero scenico immaginato da Shakespeare. Per far ciò il compositore suddivide l'orchestra in tre settori, ognuno dei quali corrisponde ad un mondo individuato nella fonte: il mondo degli amanti, a cui Britten assegna i timbri degli archi e dei fiati (legni); il mondo dei rustici, caratterizzato nell'opera musicale dai fagotti e dagli ottoni; ed, infine, il bosco, rappresentato dagli strumenti a percussione, celesta ed arpa. È proprio grazie al continuo alternarsi di questi gruppi timbrico-musicali, che lo spettatore riesce a seguire un'opera dalla trama così complessa nel susseguirsi delle situazioni e degli intrecci. Britten è convinto che «l'elemento più importante nell'esperienza artistica sia la comunicazione»;[26] per tale motivo cerca sempre, attraverso la musica, di rendere l'ascolto un procedimento catartico. L'impiego timbrico degli strumenti è tutt'altro che casuale; Britten, che negli anni precedenti si era dedicato alla composizione strumentale, sia solistica, sia orchestrale, sia corale,[27] conosce in modo approfondito le potenzialità timbriche di ogni strumento. Di ciascuno svela l'essenza e la caratteristica, sia timbrica che

musicale, [28] tanto da avvicinarsi moltissimo a una musicalità descrittiva, che in quest'opera può essere compresa proprio grazie al sapiente impiego che Britten fa della scrittura orchestrale.

Quanto detto pone in luce un altro aspetto rilevante di quest'opera in musica: quello della liminalità definita da Turner. [29] C'è da sottolineare che nella composizione britteniana non si parla di società, di rotture, di infrazioni nei confronti di regole o convenzioni sociali, ma sono chiaramente poste in evidenza zone di confine, soglie musicali identificabili, oltre che nel testo- *plot*, anche nella stessa musica. La scelta di Britten di individuare e separare attraverso la personificazione strumentale i vari piani della commedia shakespeariana, non deve essere considerata solo un accorgimento compositivo, che facilita la coerenza dell'intreccio, ma anche come la precisa volontà dell'autore di raggiungere una forma risolutiva, proprio sul terreno dell'esplorazione del vissuto e dell'invisibile. Si può parlare di dramma musicale, intendendo «dramma» nell'accezione turneriana di momento di crisi, rappresentato nei due *Sogni* dall'intreccio della storia, in cui le coppie di amanti sono, per vari motivi, disperse e confuse e mettono in discussione i loro legami affettivi; è «musicale» perché la musica sorregge e motiva i simboli di una storia che si pone quasi come il prologo delle creazioni di Shakespeare.

Mondi e dimensioni sceniche, personaggi e strumenti musicali, sogno e realtà sono gli elementi che si confrontano nel teatro musicale britteniano sullo schema di una liminalità che determina un continuo scambio con la realtà, le crisi, i dubbi, le fantasie, le paure, le magie e i misteri che abitano il palcoscenico, varcando la sottile soglia del sogno. Nell'opera di Britten il momento specifico è dato dal risveglio, perché al mattino l'uomo prende coscienza di essere nella quotidianità e la sua razionalità interviene a ordinare i pensieri in libertà e gli arbitrii della dimensione onirica notturna. Se la città è il luogo della vita quotidiana, il bosco è invece il posto dove il dramma si determina e si consuma con i suoi abitanti segreti, con fate e folletti i quali partecipano a una *performance* esperienziale a beneficio dello spettatore.

L'orchestra diviene per Britten il substrato operativo sul quale edificare l'intero svolgimento del suo *Sogno*. Non si tratta di un gesto scontato, per l'uso consapevole che il compositore fa dell'orchestra secondo un modello operistico innovativo. Se Shakespeare identifica teatralmente i piani della rappresentazione mediante connotazioni ben precise, ossia individuando due luoghi fisici distinti entro cui sviluppare la commedia, vale a dire la città e il bosco, non è così per il compositore. Per Britten l'identificazione dei singoli personaggi si rende necessaria per definire una modalità in musica che conduce alla suddivisione dell'orchestra in sezioni di mondi a cui affidare lo svolgersi della trama. Britten delinea abilmente i tre gruppi di personaggi: gli «artigiani», che rappresentano il mondo dei rustici, si esprimono con melodie di tipo popolare; gli «innamorati», il mondo degli amanti, con una modalità più romantica; e gli «dei» del bosco con un suono che li avvolge in una atmosfera eterea. Quasi tutta l'azione si svolge in un bosco vicino ad Atene e gli dei ricoprono i ruoli più importanti nell'opera. La comicità degli artigiani Pyramus e Thisbe, nella scena del matrimonio, è una parodia dell'opera italiana del XIX secolo.

L'opera presenta diverse innovazioni: è, probabilmente, la prima volta nella storia dell'opera che il ruolo del protagonista maschile è scritto per la voce di un controtenore. Il ruolo di Oberon, come ricordato in precedenza, è stato redatto apposta su misura della voce del famoso controtenore Alfred Deller. Nonostante il timbro di Deller fosse liricamente incantevole, era debole nelle note acute; il risultato è che la voce di Oberon quasi mai ha richiesto il registro del controtenore per cantare sopra quello dell'alto in maniera possente.

L'argomento dell'opera segue quello della commedia originale di Shakespeare con alcune modifiche. Il primo atto della commedia è stato completamente tagliato e sostituito con l'avvincente ed esilarante matrimonio di Demetrius. L'inizio dell'azione si svolge nel bosco e viene affidato alle fate. Ciò è evidenziato dall'apertura sostenuta dagli archi e dall'eterea voce di Oberon che è accompagnata da una splendida tessitura di arpa e celesta. Allo stesso modo l'apparizione di Puk è sottolineata dal suono, araldeggiante, delle trombe e dei tamburi. L'opera comincia con un meraviglioso coro, *Over hill, over dale*, cantato dalle ancelle di Tytania e affidato alle voci bianche. Un altro pezzo notevole è l'aria virtuosistica di Oberon *I know a bank*, ispirata all'opera di Henry Purcell *Sweeter then roses* che Britten aveva in precedenza arrangiato per il suo compagno Peter Pears. Interessanti sono anche l'aria di Tytania *Come now, a roundel*, il coro *You spotted snakes*, l'esilarante pantomima di *Pyramus* e *Thisbe* ed il terzetto finale di Oberon, Tytania e il coro. Britten sceglie allora di affidare alle percussioni, alla celesta, e in modo preponderante all'arpa lo svolgersi della scena fantastica.

Per completare l'analisi tra i due *Sogni* si rende necessario fornire alcuni elementi sulla scrittura dell'arpa, strumento a cui viene affidato il compito di contrassegnare tale raffronto.

> Ces études ne s'adressent pas uniquement aux harpistes, mais à ceux qui s'intéressent à toute manifestation musicale. Les compositeur et les chefs d'orchestre y trouveront des renseignements qui affirmeront leurs intuitions ou solutionneront leur doutes, quant à l'écriture et aux innombrables ressources de la harpe d'aujourd'hui.[30]

Questo è quanto scrive il compositore ed arpista Carlos Salzedo nell'introduzione alla sua raccolta di *Studi moderni per arpa* edita a Parigi nel 1921; l'opera per arpa è tutt'altro che un insieme di semplici indicazioni semiografiche rivolte solo agli arpisti; essa contiene precise indicazioni destinate ai compositori e ai direttori d'orchestra che si cimentano nell'utilizzazione, o semplice decodifica, della scrittura arpistica. Dopo l'introduzione, seguono indicazioni rivolte agli esecutori per quel che concerne ad esempio gli *accordi* – arpeggiati o meno[31] – le problematiche tecniche legate alle vibrazioni ed alla loro durata – quindi come e quando smorzare un suono[32] – *suoni eolici*[33] e *glissati*[34] ed in ultimo (pp. 7-26) tutti i nuovi segni riguardanti la scrittura dell'arpa; come *enarmonici*,[35] impiegati soprattutto per i glissati o per omologare particolari suoni negli accordi o nei tremoli, *diteggiature particolari*, [36] come gli strisciati eseguibili sia con il pollice che con il quarto dito, *suoni con le unghie* [37] sia singoli che glissati, *tremoli* [38] e le tre modalità di eseguire un arpeggio dal basso verso l'alto, dall'alto in basso – a seconda di dove sia direzionata la freccia posizionata sulla serpentina che indica per l'appunto un accordo arpeggiato – oppure un accordo unito detto *plaquè*. [39] Seguono illustrazioni e indicazioni grafiche di altri segni, utilizzati soprattutto nella musica contemporanea, come i colpi con i polpastrelli – generalmente eseguiti con il terzo dito della mano destra [40] – sulla cassa armonica dello strumento, *sons sifflés* (da suddividere in *rapides* o *lents*) [41] ed altri ancora.

Britten prima ancora di accostarsi al mondo teatrale compone a partire dagli strumenti, dal coro e dalle voci. Uno degli strumenti ampiamente utilizzato, sia nel repertorio sinfonico, sia in quello solistico che in quello teatrale è proprio l'arpa. Essa, com'è noto, è largamente impiegata dagli impressioni-

sti francesi, ai quali si ispira lo stesso Britten, pertanto non meraviglia l'impiego costante che il compositore ne fa all'interno della sua produzione, né il tipo di scrittura, analoga a quella francese. Diverse sono le composizioni in cui Britten adopera l'arpa, oltre al *Sogno*. La prima volta che Britten scrive per tale strumento è nel 1936, quando realizza le *Soirées Musicales* «suite» da Rossini op. 9: [42] la scrittura è quella tradizionale che gli operisti italiani usano per le parti di accompagnamento ad aree o per brani in cui il canto è affidato ad uno strumento solista, come nelle *Soirées*, dove nel pezzo n. II (la *canzonetta*), l'arpa accompagna con movimento semplice di terzine, il *solo* del clarinetto (bat. 3, n. 3). Fortemente debussyana è l'emiolia iniziale, in cui l'arpa si contrappone agli archi, testimonianza dello sguardo costante che Britten ha verso le fonti francesi, come accade nel pezzo n. III (la *tirolese*; fig. 5), con i glissati che interludiano ancora una volta gli archi come fossero ondate di colore improvviso che sottolineano il movimento ternario del brano. Interessanti sono, poi, le battute conclusive dell'ultimo pezzo delle *Soirées* (in n. V: la *tarantella*), in cui il richiamo stavolta è wagneriano, con un tremolo largo di terzine scritte in tessitura grave, in cui l'arpa a raddoppio con i violoncelli e i contrabbassi, prepara lo sforzato finale sul grado della tonica conclusivo del brano.

Durante il viaggio di ritorno dall'America in Inghilterra, nel 1942, Britten concepisce la bellissima *Ceremony of Carols*, per voci acute e arpa (op. 28), che nelle sue piccole proporzioni e apparenti ambizioni di musica natalizia nazionale dissimula una strenua ed enigmatica raffinatezza di primitivismo nella scelta dei testi, nella sonorità fresca, arcaicizzante, incantata: a giudizio degli studiosi, essa rappresenta uno degli snodi decisivi nella musica e nella concezione artistica del compositore. [43] Proprio sulla strada del drammatico rientro in patria, lasciandosi alle spalle la pomposa, asfittica e moralistica Inghilterra post-vittoriana, per fare ritorno ad un'Inghilterra pre-elisabettiana, antichissima e giovane, con i suoi colori di fiaba e di arazzo descritti in *Ceremony of Carols*, Britten dà nuova luce alla sua terra. La grafia dell'arpa risulta qui fluida e lineare, procedendo talvolta con una scrittura accordale talvolta arpeggiata, a volte con ritmi semplici (accordi sul battere del movimento, come nel secondo brano *There is no Rose*) altre volte con figurazioni complesse (emiolie come nel brano 4b, *Babulalow*). Altrettanto canonica risulta la scrittura di *The Young Person's Guide to de Orchestra* realizzata nel 1946.[44] Il solo iniziale che si apre con quattro accordi discendenti dell'arpeggio di Re bemolle maggiore e che termina con un glissato analogo a quello che si trova nella *tirolese* delle *Soirées* e il *nocturne* che segue, articolato secondo una scrittura che richiama quella dell'arpista e compositore francese Dieudonné-Felix Godefroid (1818-1897), testimonia ancora una volta lo sguardo di Britten verso la scuola francese.

Del 1960 è poi la stesura della parte arpistica nell'opera qui analizzata, *A Midsummer Night's Dream*, in cui il suono dell'arpa, ben due in orchestra, caratterizza il mondo del bosco e le apparizioni di fate e folletti attraverso una scrittura tipica dello strumento: uso di armonici, glissati doppi o singoli, gruppi di note che nella loro grafia ricordano le *Danses* per arpa cromatica e orchestra di strumenti a corde (1904) di Claude Debussy; tremoli e trilli, tipici questi altri, della scrittura di Salzedo.[45] Si tratta di effetti timbrici dello strumento che Salzedo illustra dettagliatamente nell'opera precedentemente menzionata. Ad esso si sono ispirati molti dei compositori del Novecento – in particolare i musicisti francesi – che hanno composto per questo strumento avvalendosi, nelle loro composizioni, di tale grafia. Britten attingendo dalla scuola francese, imita e utilizza nelle sue composizioni, nonché nel *Sogno*, gli effetti timbrici che meglio si addicono alla situazione: i suoni eterei degli armonici, scoccati ed inseriti nella partitura dell'opera come suoni fatati che fuoriescono magicamente dalle pagine della partitura e gli effluvi dei *glissés* che accompagnano l'ingresso di fate e folletti; tutto colora timbricamente quella scena fantastica di cui l'artefice principale fu Shakespeare, ma che parimenti Britten rese abilmente attraverso la musica affidata all'orchestra e, nel caso specifico, all'arpa.

1. Si rammenta che il termine «catarsi» pur riferendosi esplicitamente alla forma di teatro greco di epoca aristotelica, è altresì riferibile anche all'opera in musica trovando quest'ultima il germe di similarità proprio nel teatro classico greco a cui gli storici componenti della Camerata fiorentina del conte Giovanni de Bardi si rifecero, volendo ricreare quel primordiale prototipo artistico e sfociando poi compiutamente nell'opera in musica. Relativamente a quest'ultima, per catarsi bisogna allora intendere un'esperienza artistica collettiva (analogamente al teatro greco) che ha tuttavia come finalità non la purificazione dell'animo da certuni sentimenti, bensì lo sfogo, la dichiarazione esplicitata in forma artistica di un'idea o di un sentimento, a seconda dell'epoca storica in cui essa viene realizzata.

2. Tipo di composizione musicale strumentale basata su uno schema articolato su riferimenti extra-musicali (siano essi poetico-letterari, pittorici, biografici, descrittivi ecc). Definitasi come idea già nel Settecento l'esistenza di questo tipo di musica è perdurata sino al Novecento seppur con dibattiti che hanno visto due posizioni diverse: i sostenitori dell'idea che l'arte dei suoni risulta essere autonoma anche quando essa può trarre spunto da un elemento extramusicale; in opposizione, coloro i quali sostengono l'assoluta valenza ed importanza del programma nell'elaborazione di una composizione. Un tipo particolare di musica a programma fu il poema sinfonico fra i quali meritano essere ricordati *Les Préludes*, *Mazeppa* e *Prometheus* realizzati da Franz Liszt e *I tiri burloni di Till Eulenspiegel*, *Morte e trasfigurazione* e *Così parlò Zaratustra* del compositore Richard Strauss.

3. Trattasi di un genere simile a quello sopra menzionato la cui essenza e differenza risiede nel contenuto: mentre la musica a programma segue un percorso designato al di fuori della musica e a cui quest'ultima poi si ispira, la musica descrittiva invece è un tipo di composizione che al suo interno, senza bisogno d'ispirazioni extra-musicali, già contiene un'idea musicale precisa che viene poi espressa nell'*iter* della composizione. In realtà si tratta di scegliere fra i diversi tipi di linguaggio quello musicale come veicolo di comunicazione per esprimere un'idea già esistente; resta inteso che ciò che viene descritto è comunque un qualcosa di extra-musicale (un sentimento, una condizione, un paesaggio ecc.).

4. Termine di origine franco-tedesca (*leit*, dal tedesco *leiten* che vuol dire condurre; *motiv*, dal francese *motif* propriamente tema, aria musicale) indica il motivo conduttore presente all'interno di una composizione musicale, quasi sempre è riferito all'ambito lirico: il *leitmotiv* accompagna un'idea, un personaggio, un sentimento, un oggetto, che diventa pertanto facilmente individuabile dall'orecchio dell'ascoltatore. Musicalmente il *leitmotiv* è costituito da un breve frammento musicale, da un accordo o da una figurazione ritmica particolare.

5. Termine di origine tedesca che indica una composizione non strofica, di forma aperta e sviluppo musicale continuo, costituita pertanto dal susseguirsi di idee musicali diverse e autonome.

6. Il miglior brano che un cantante sapesse eseguire e che veniva, per questo motivo, di volta in volta inserito all'interno dell'opera cui prendeva parte, portandolo con sé al pari di una valigia, da cui dunque il nome di detta forma musicale.

7. Brano attraverso il quale un personaggio si presentava al pubblico nel momento in cui compariva per la prima volta, in scena durante lo svolgimento dell'opera: termine mutuato dal francese *sortie* che vuol dire appunto uscita, qui intesa come l'uscita del cantante da dietro le quinte.

8. Brano musicale generalmente affidato ad un personaggio secondario nell'opera in musica, poiché eseguito mentre agli spettatori veniva servito nei palchi il sorbetto, da cui il nome attribuito a quest'aria. Di certo non era permesso che il pubblico si distraesse quando in scena si esibiva la prima donna o qualsiasi altro protagonista dell'opera, per tale ragione un momento così conviviale era accompagnato musicalmente da un brano meno rilevante, affidato per l'appunto ad un personaggio secondario nello svolgimento della storia.

9. Era un brano quasi sempre in tempo moderato che esprimeva sentimenti legati a un momento di transizione nella narrazione del melodramma quali ad esempio dolore, tristezza o nostalgia, quei sentimenti che rappresentano uno stato d'animo non ben determinato in un personaggio e che per tale motivo fa prendere l'attributo di mezzo carattere a questa tipologia di aria.

10. Cfr. C. Salzedo, *L'Etude Moderne de la Harpe*, Parigi, 1921.

11. A sua volta ispirata al romanzo ellenistico *Lucio o l'asino* del greco Luciano di Samosata (II secolo d.C.).

12. L'attaccamento al fato, al destino cui ogni uomo è inesorabilmente legato, risulta essere per Shakespeare un filo rosso presente tanto nelle commedie, quanto nelle tragedie; basti citare a tal proposito la tragedia amorosa *The tragedy of Romeo and Juliet* (Romeo e Giulietta, 1594-1596): il coro, che proferisce i quattordici versi iniziali costituenti il prologo di questa notissima opera teatrale, sottolinea come l'amore dei due giovani, appartenenti a due famiglie rivali, sia nato sotto una cattiva stella, «A pair of star-crossed lovers» (v 6, prologo); il coro inoltre sottolinea non solo lo sfortunato amore dei due giovani, bensì il nefasto destino delle loro vite. Epilogo della storia, sarà pertanto la fine all'antico astio tra famiglie, «ancient grudge» (v 3, prologo) mediante la morte di Romeo e Giulietta e del loro puro amore; un sentimento quest'ultimo che svolge qui chiaramente un effetto catartico, di reale purificazione dall'odio atavico che da sempre attanagliava Capuleti e Montecchi.

13. Il riferimento e il rimando appare d'obbligo ad altri lavori di Shakespeare a cominciare dalla tragedia del principe Hamlet in cui il protagonista è perseguitato dalle visioni e da un dialogo con lo spirito del padre, che dall'oltretomba viene a svelare al

figlio il complotto che lo ha portato alla morte; e ancora il rimando si ha alla tragicommedia *Much Ado About Nothing* (*Molto rumore per nulla*, 1598-1599) in cui una serie di equivoci, analogamente al *Sogno*, sfociano sì in un lieto fine, preceduto però dalla finta morte della protagonista, la bella Ero, che quasi come un fantasma dall'oltretomba torna dal suo amato Claudio. Il continuo andirivieni tra mondo dei vivi e mondo dei morti è dunque un *continuum* in molte opere shakespeariane.

14. Cfr. B. Diana, *Il sapore della conoscenza: Benjamin Britten e «Death in Venice»*, Torino-Milano, 1997.

15. Cfr. sito `www.radio.rai.it/radio3/radio3_suite/archivio` (27/01/2012), frontespizio dell'opera.

16. Britten è il primo compositore inglese del xx secolo che si occuperà del genere operistico dai tempi di Purcell. Tra il compositore barocco e Britten, vi sarà un tempo storicamente lungo in cui si manifesterà un disinteresse totale da parte dei musicisti e compositori inglesi nei confronti dell'opera in musica che grande successo invece aveva riscosso dal barocco sino ai primi decenni del Novecento in tutti, o quasi, gli stati europei.

17. M. Girardi, *Peter Grimes, un eroe della «diversità»*, `www.unipv.it/girardi/PeterGrimes.pdf`. (18/01/2012)

18. Diana, *Il sapore della conoscenza*, p. 27.

19. «Britten è […] molto diverso esteticamente dai compositori tedeschi e italiani. È necessario vedere le opere di Britten per poterle apprezzare. Il *Sogno* è una combinazione completa di gioco, teatro, drammaturgia e musica» (*Le théâtre fantastique de Britten*, intervista di P. Michel a Julia Jones in *Les programmes de l'Opéra national du Rhin*, maggio 1998).

20. Tale ritmo lo si ritrova nell'aria *I now a bank* cantata nell'opera britteniana da Oberon nel primo atto della commedia in musica e che prende il nome di *scotch snap*. Il ritmo in questione si trova, altresì, nell'opera di Henry Purcell *Sweeter than roses*.

21. È la prima volta nella storia dell'opera che il ruolo del protagonista maschile fosse scritto per la voce di controtenore.

22. Cfr. intervista di G. Bloch, *La rencontre authentique*, a James Bowmann in *Les programmes de l'Opéra national du Rhin*, maggio 1998.

23. «Non ho assolutamente alcun rimorso di aver copiato le parole di Shakespeare, il brano originale shakespeareano sopravvive» (articolo di B. Britten, «The Observer», 5 giugno 1960).

24. L'idea di una parte recitata e acrobatica per il ruolo di Puck Britten la ricava dopo aver visto uno spettacolo circense a Stoccolma, dove c'erano per l'appunto dei bambini acrobati. Nella prima versione il ruolo del folletto era stato interpretato da Leonide Massine ii, un ragazzo all'epoca quindicenne, che molto efficacemente rispecchiava la natura caratteriale del folletto shakespeariano.

25. Cfr. V. Turner, *Dal rito al teatro*, Bologna, 1986, p. 131

26. Diana, *Il sapore della conoscenza*, p. 11.

27. *Ceremony of Carols* (1942); *Simple Symple Symphony* (1934); *The Young Person's Guide to de Orchestra* (1946) sono solo alcune composizioni strumentali e corali tra le più significative.

28. S'intende nell'accezione delle caratteristiche tecnico-compositive che particolareggiano il repertorio di ciascuno strumento: come eseguire un passaggio tecnico, la tessitura che evidenzia e distingue – soprattutto all'orecchio dell'inesperto – il timbro (facile a volte confondere ad esempio un violino con una viola in certe tessiture dove il discorso musicale può essere sviluppato tanto per l'uno che per l'altro strumento o analogamente un contrabbasso con un violoncello ecc.), quali sono le scritture virtuosistiche e quali al contrario quelle lineari, quali sono i timbri che combinati fra di essi sviluppano un buon risultato sonoro sia per quel che concerne la gradevolezza all'ascolto che la funzionalità contrappuntistica, ecc.

29. Secondo Turner il «liminale» rappresenta un contesto di ibridazione sociale e culturale, una zona di confine in cui potenzialmente potrebbero sorgere nuovi modelli e paradigmi proprio grazie alla condizione di dualità tra noto e ignoto: cfr. Turner, *Dal rito al teatro*, p. 81.

30. «Questi studi non sono rivolti esclusivamente agli arpisti, ma a chiunque voglia interessarsi a tutte le sue manifestazioni musicali. I compositori e i direttori d'orchestra vi troveranno delle indicazioni che confermeranno le loro idee o risoluzioni ai loro dubbi, relativamente alla scrittura e alle innumerevoli risorse dell'arpa d'oggi»: C. Salzedo, *L'Etude Moderne de la Harpe*, Paris, 1921, p. 1.

31. Cfr. Salzedo, *L'Etude Moderne de la Harpe*, p. 2.

32. Cfr. Salzedo, *L'Etude Moderne de la Harpe*, p. 3 e pp. 19-20.

33. Cfr. Salzedo, *L'Etude Moderne de la Harpe*, p. 13.

34. Qui denominati *Flux éoliens* (si precisa che il termine glissati si utilizza per la singola grafia che indica lo stesso, in presenza di più glissati consecutivi si usa il termine di *Flux éoliens*). Cfr. Salzedo, *L'Etude Moderne de la Harpe*, pp. 10-12.

35. Cfr. Salzedo, *L'Etude Moderne de la Harpe*, pp. 8, 10.

36. Sono qui inseriti tra i glissati poiché prevedono un'esecuzione tecnica similare a quest'ultimi. cfr. C. Salzedo, *L'Etude Moderne de la Harpe*, pp. 8 - 9.

37. Cfr. Salzedo, *L'Etude Moderne de la Harpe*, pp. 11-12.

38. Cfr. Salzedo, *L'Etude Moderne de la Harpe*, p. 10.

39. Cfr. Salzedo, *L'Etude Moderne de la Harpe*, pp. 2-9.

40. Cfr. Salzedo, *L'Etude Moderne de la Harpe*, p. 17.

41. Cfr. Salzedo, *L'Etude Moderne de la Harpe*, p. 15.

42. Cfr. B. Britten, *Soirées Musicales op. 9*, Londra, 1938.

43. Cfr. B. Britten, *A Ceremony of Carols op. 28*, 1950.

44. Cfr. B. Britten, *The Young Person's Guide to de Orchestra op. 34*, Londra, 1959.

45. Cfr. *A Midsummer Night's Dream*, Londra, 1961.

Paolo Puppa

PASOLINI E IL MISTERO DELLA SCENA

ABSTRACT. *In his usually provocative manner, Pasolini offers us a stage that appears to go as far as to deny stage itself. Here, even if in a ambiguous way, a deep nostalgia of the lost rites forces his tales toward a true mistery. Actually, besides the adolescent poetry written in Casarsa and the dialectal Massenspiel Turcs tal Friul, furtherly after the Manifesto del nuovo teatro (in opposition to Talk Theatre and Gesture Theatre) and the masterpieces dealing with the classic miths like Affabulazione and Orgia, this analysis above all focuses on the fundamental work in progress, Nel '46. The fact is that this tourmented and continuously amended play presents both male and female roles and the characters of son/sister/mother profoundly twisted between them. We can say that we are faced with a family in the the night, that is a sort of dream or of nightmare which settles the lines and the plot itself. Consequently, obsessive metaphors and personal myths (in Charles Mauron's terms) occupy the Pasolini's stage. So, his troubled relationship with the ghost of Jesus Christ on the cross (in spite of his ostentatious atheism), his morbid desire (and paradoxical prophecy) to be killed by his young lovers, the tragic sacrifice of his brother and the painful mourning together with the mother are all attempts to make a sacred «aura» come back in the modern theatre. For sacred, of course, I mean the mixture of sublime and obscene, in a pre-Christian horizon.*

Tra le metafore ossessive, per dirla alla Mauron,[1] e i miti personali di Pasolini certo l'icona di Cristo assume un ruolo decisivo, per le complesse interferenze tra piano autobiografico-familistico, orizzonte ideologico e cultura figurativa.[2] L'impulso a identificarsi nel personaggio umano/metafisico si manifesta in Pier Paolo giovanetto, al tempo aurorale di Casarsa. Già nella pagina diaristica dei *Quaderni rossi* si ritrova tale immagine, grazie a un'autentica impersonificazione teatrale. Il passo in questione merita di essere citato:

> prima della pubertà. Mi nacque, credo, vedendo o immaginando un'effigie di Cristo crocefisso. Quel corpo nudo, coperto appena da una strana benda ai fianchi (che io supponevo essere una discreta convenzione) mi suscitava pensieri non apertamente illeciti, e per quanto spesse volte guardassi quella fascia di seta come a un velame disteso su un inquietante abisso (era l'assoluta gratuità dell'infanzia) tuttavia volgevo subito quei miei sentimenti alla pietà e alla preghiera. Poi nelle mie fantasie apparve espressamente il desiderio di imitare Gesù nel suo sacrificio per gli altri uomini, di essere condannato e ucciso benché affatto innocente. Mi vidi appeso alla croce, inchiodato. I miei fianchi erano succintamente avvolti da quel lembo leggero, e un'immensa folla mi guardava. Quel mio pubblico martirio finì col divenire un'immagine voluttuosa: e un po' alla volta fui inchiodato col corpo interamente nudo. […] Qualche volta mi <…> aggrappai <?> con le braccia distese a un cancello o ad un albero per imitare il Crocefisso; ma non resistevo alla troppa sconvolgente audacia di quella posizione.[3]

Dunque, analizzando la sequenza vediamo quale prima opzione un tentativo di eccitamento erotico, presto rientrato e sostituito da un meno snervante processo di sublimazione. L'io da partner sessuale di Cristo si sostituisce così all'oggetto e si mette in posa, interpretando il ruolo della vittima sulla croce. E lo fa con un gesto femmineo di abbandono, un abbraccio verso il o i persecutori, qui ancora assenti, se non nell'accenno a una platea sconfinata ma imprecisata nelle proprie componenti. Si potrebbe parlare del fantasma di san Sebastiano, perché la postura è proprio quella.[4] Ma un simile empito sacrificale, la frenesia cioè di farsi martire in quanto testimone (nell'etimo), si rovescia sulla maschera di Cristo, in quanto quest'ultima, «in noi che siamo carne e fantasia»[5], è in grado di accogliere «la contraddizione dello spirito, diviso fra cielo e terra, fino a identificarsi narcisisticamente nel supplizio della croce».[6] Tanto più che lo scrittore non manca di precisare in più occasioni il suo ateismo doloroso, certo non autocompiaciuto o tanto meno trionfalistico, o meglio quasi confessando la sincronia nella coscienza di strati successivi del proprio *Bildungsroman*, appaiati tra loro in una disturbata contiguità. E in effetti marxismo e disincanto nichilistico sono perfettamente compatibili colla fede infantile, mentre frenesie omofile si accompagnano spesso a implacabili sensi di colpa, a una immedicabile vergogna.[7] Il motivo della *Passione* dilaga altresì sin dai primi acerbi prodotti drammaturgici[8] così come nel coevo, o quasi, *corpus* narrativo, ancora sigillato nel cassetto, che comprende *Atti impuri* e *Amado mio*. E magari, in questo ambito, nasce un'associazione di idee destinata ad assumere un ruolo importante nel mondo pulsionale e artistico dello scrittore. Infatti capita che la pratica omosessuale, nascosta per ora, si incroci colla malattia dell'amato, letta quale punizione riservata al partner, divenuto *pharmakos*, e come tale non più consumabile in futuro, almeno nei giuramenti solenni richiesti dalla vicenda pre-luttuosa. Un'atmosfera insomma depressiva, o malinconica, viene a depositarsi sulla scrittura stessa. Ma in Cristo si cela allo stesso tempo la figura del fratello Guido, che al martirio della Resistenza ci è andato davvero, mentre Pier Paolo occupa il posto sgradito dello scampato, del sopravvissuto, rimasto nella casa materna, a far studiare gli amati scolari. Cristo, Guido e il giovinetto fisicamente catturato costituiscono pertanto i vertici di un

oscuro triangolo emotivo e ideativo, con mescolanze, sovrapposizioni, formazioni di compromesso in termini freudiani tra i vari elementi. E ci deve essere pure la madre ai piedi della croce, per strapparla alla nostalgia dell'altro, del fratello morto per la libertà come un eroe. Così, nel film *Il Vangelo secondo San Matteo*, Susanna Pasolini interpreta la Madonna gemente, e durante le riprese la donna viene esplicitamente stimolata da Pier Paolo a pensare intensamente, al posto di Gesù, a Guido, per elaborare ufficialmente il lutto, col fratello impersonato dal ragazzo spagnolo, che pare uscito fuori da un quadro di El Greco. Cristo viene altresì declinato di continuo nella proliferazione bulimica dei versi, e questo ovviamente in varie angolazioni prospettiche a seconda degli umori e dei contesti diversi. Ecco un breve, lacunoso inventario di simili occorrenze. Ne *La meglio gioventù*, l'icona si offre sbiadita: «S'a plòuf un fòuc | Scur tal me sen, | Crist al mi clama | Ma Sensa Lus».[9] Viceversa, ne *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* spuntano variazioni inquietanti, come la ricostruzione dell'agonia del Dio in croce, ma davanti ad un pubblico di giovinetti assassini (dunque inizia a precisarsi la folla che assiste allo spettacolo del poeta in croce), complici e funzionali all'esecuzione: «Io fui fanciullo | e oggi muoio. […] Ah che ribrezzo | col caldo sangue | sporcarvi i corpi | color dell'alba! | Foste fanciulli | e per uccidermi | ah quanti giorni | d'allegri giochi | e d'innocenze».[10] Non può mancare l'aspetto sessuale, spostato però nella metonimia di un partner: «E fu, ancora, la modesta effige | d'un Cristo, che pendeva da uno spago| sul petto che sfioravo con la mano».[11] In compenso, se Cristo rappresenta un bersaglio mobile, dalle multiple connotazioni, la figura di Dio, doppio del padre, conserva sempre una valenza negativa, dove metafisica e autoritarismo paiono fondersi tra loro nel comune rigetto, nonostante le maiuscole, mantenute prudentemente negli epiteti che lo connotano.[12]

Nel territorio del numinoso, la figura della madre se costituisce ovviamente una presenza indispensabile nella scena della Pietà,[13] può nondimeno provocare improvvise ansie devastanti. Intanto, per la smania di possesso esclusivista nei riguardi di costei, dichiarata dal poeta. Il padre, o meglio Lui, deve restarsene fuori dall'Eden della coppia felice, come un san Giuseppe scomodo e inutile: «Madre…chi eri | quand'eri giovane? | E Lui, chi era? | Madre, che muoia…».[14] A volte il verso si impenna in una lucida e sofferta confessione relativa a questa relazione disturbata, a questa torbida coabitazione: «Tu sei la sola al mondo che sa, del mio cuore, | ciò che è stato sempre, prima d'ogni altro amore. | Per questo devo dirti ciò ch'è orrendo conoscere: | è dentro la tua grazia che nasce la mia angoscia».[15] Quasi senza soluzione di continuità, ecco allora il balzo verso la verità medusea. Nessuna immagine si avvicina di più al concetto di sacro, nell'accezione precristiana, arcaica di *coincidentia oppositorum*, di *sublime d'en haut* e *sublime d'en bas*, come il trattamento subìto dalla madre in due ambiti diversi nell'*opus* pasoliniano. Da un lato, l'idea limite che per un attimo affiora da affaticate rimozioni, permessa dalla sceneggiatura che vede in azione un bullo di periferia e la di lui madre procace: «Cosa c'è di più sacro | che far l'amore con la propria madre, | se per nient'altro al mondo, in realtà,| il cuore può essere preso da un tremito così alto? […] la sacralità più sacra del peccato».[16] Dall'altro, la profanazione e lo svilimento di questa figura nello scempio fattone in *Bestia da stile*, in cui la genitrice di Jan appare nel settimo episodio quale spirito, alcolizzata, gobba, cialtrona nel suo ruminare contumelie e apocalissi contro tutto e contro tutti in un dialetto friulano miscelato ad un veneto macaronico sino alla sprezzatura aggressiva «Cagoni, gratatemi la schiena!».[17]

Ora, se in qualche modo la scrittura di Pasolini corre verso la cinepresa cinematografica, se ancora la morte che determina l'orizzonte religioso finisce per coincidere per lui col montaggio, in quanto completa la figura di ogni personaggio e della vita in genere,[18] tutta la sua filmografia non può che ospitare a pieno titolo la simbologia della *Passione*. Ed è sempre il decesso del protagonista ogni volta a esibire la compatibilità tra sottotesto cristologico e apparente *tranche de vie* naturalistica, da *Accattone* a *La ricotta*, da *Mamma Roma* alla sceneggiatura *Bestemmia*, esaltandosi poi nel *Vangelo secondo san Matteo*.

Invece, nella drammaturgia ricavata dal mito antico, sbocciata per lo più nella seconda parte degli anni Sessanta, Cristo apparentemente viene rimosso. In *Affabulazione*, dove un padre si innamora del figlio perdutamente, dopo un sogno rivelatore, ed escogita varie stazioni simboliche (l'amplesso coniugale, una solitaria masturbazione, lo spiare le copulazioni del figlio), il protagonista si trasforma in un novello Abramo senza alcun angelo che ne impedisca il gesto luttuoso. Uccide infatti il giovinetto, compiendo un figlicidio o meglio regicidio. Il testo, se lumeggia l'invidia del pene da parte del padre, in un rovesciamento carnevalesco e grottesco dei canoni freudiani,[19] se altresì ribadisce il livello di *competence* linguistica richiesta[20] sulla scia del *Manifesto del nuovo teatro* del '68, istituisce una precisa contrapposizione tra enigma, risolvibile dalla ragione, e mistero, che può solo essere visto, sofferto e subìto senza alcuna possibilità di traduzione-esorcizzazione, come ammonisce l'ombra di Sofocle entro il copione: «non devo risolverla perché non è un enigma: ma conoscerla-cioè toccarla, vederla.[21] Altrove sempre l'ombra del tragedia: «E se fosse stato un enigma, | l'avresti certamente risolto. | O per via della religione| o per quella della pazzia, | o infine, com'era più probabile, | per quella, appunto, della ragione».[22] Si tratta più che altro di un'istanza metateatrale, che libera la pulsione interna attraverso la forma teatro. Da qui l'irrinunciabile opzione per il palcoscenico, dal momento che «devi vederlo, non solo sentirlo; | non solo leggere il testo che lo evoca, | ma avere lui stesso davanti agli occhi. Il teatro | non evoca la realtà dei corpi con le sole parole | ma anche con quei corpi stessi», tanto più che «l'uomo si è accorto della realtà solo quando l'ha rappresentata».[23] In pratica, il mistero è il corpo del figlio, che non intende offrirlo, come un altro, più celebre figlio. Più volte si ribadisce che «Egli è un mistero», e di conseguenza «non è un enigma».[24] In compenso, è Dio l'oggetto sfuggente del sogno, come confessa nella struggente, blasfema preghiera, rivolta «Al Padre nostro che sei nei Cieli»: «Ho sognato Te. | Ecco perché è cambiata la mia vita».[25] Dunque, un Dio figlio che fugge dal Padre, spezzando il legame duale in questa eccentrica e incompleta Trinità cristiana. Conviene a questo punto indagare da vicino proprio il sogno, di cui si ribadisce l'essenza religiosa, e dove non mancano insistiti rimandi al sacro secondo i canoni di Rudolf Otto, al «mysterium tremendum et fascinans»,[26] dal momento che il suo contenuto, «gioioso o spaventoso che sia»,[27] risulta in ogni caso inaccessibile alla comprensione, al punto da non consentire «nessuna spiegazione».[28] Mistero coincidente col «biondo terribile» dei capelli del ragazzo, il biondo che lo fa vibrare «come un palo della luce» e gli apre sconfinate digressioni di razze e di professioni, alla ricerca vana di un'anamnesi che spieghi «quegli spinaci d'oro».[29] Questo sogno che inietta il caos nel cosmo ordinato e banale dell'imprenditore di successo (all'inizio tentato di circoscrivere l'ansia del risveglio a spiegazioni illuministiche, come un banale infarto), lo fa nella misura in cui

lui stesso cerca con affanno di ricostruirlo, per il bisogno di sapere, scambiandolo per «un semplice enigma»[30] che la ragione e i suoi alleati possono decifrare agevolmente. Quali le componenti visive della de-realizzazione onirica? Alla ragazza verso la fine della sua tribolata storia lo spiega lui stesso: «una stazione, | mio padre, un ragazzo, | dei giardini pubblici, del biondo».[31] Ma se controlliamo in effetti l'incipit doloroso del *mistery play*, lo vediamo mormorare come ebbro:

> Ah! | Aiuto! | Aaaaah! No...Voglio toccarti le ginocchia... | Dietro il ginocchio... sui tendini! | Aaaaah... Nei giardini... | Dove vai... ragazzo, padre mio! | La stazione, laggiù, la stazione... Aaaaah, | ho i piedi qui, piedini di un bambino di tre anni. | Ragazzo che giochi, ragazzo grande!| Che viso hai? Lasciami vedere il viso! | Aiuto! | Non c'è più! | Se n'è andato! | Voglio inseguirlo, mamma... Non c'è più... | Dov'è andato... Non posso | stare senza di lui... Mamma, mamma, aaaah![32]

Tutti i ruoli parentali qui vengono mescolati in un disordine vertiginoso, e così pure i sessi e le età dell'oggetto desiderato prossimo a scivolar via. In più, si ripresenta l'annotazione relativa al primo turbamento sessuale, provato da Pasolini a tre anni, prelevata dai *Quaderni rossi*, il tendine teso dietro il ginocchio nei ragazzi impegnati a correre. Di fatto, l'io si centrifuga in padre, madre, il sé bambino prima di rovesciarsi verso l'obiettivo pulsionale. Il sacro allora come *inter-degenerazione*, e insieme caduta della distinzione tra maschile e femminile, tra passato e futuro. Ma la pancronia, in quanto «per me non è la successività che conta, confondo tra loro i decenni: e il prima e il dopo, nella mia storiografia, obbediscono a leggi poetiche»,[33] non impedisce che l'impulso omicida-suicida nel compiere il regicidio-figlicidio venga politicamente inserito nell'impulso di tutti i genitori (borghesi) a fare altrettanto. È la guerra ad agganciarsi in tal modo a un simile discorso, colla ripresentazione puntuale del mito di Saturno, in quanto «I padri vogliono far morire i figli (per questo li mandano in guerra».[34] Sul corpo caldo del figlio, il padre si china per toccarne il grembo: «Ho toccato, così, la piccola sfinge rinchiusa in quel grembo glorioso: e ho capito che il suo mistero era rimasto intatto».[35] Il mistero viene di fatto a risiedere nel corpo del ragazzo, o meglio nel suo membro, perché adesso la scena diviene un confronto di falli, quasi una febbrile falloforia, in anticipo sulle scorribande orgiastiche e compulsive di *Petrolio*, là dove come in un rito eleusino si accenna ad un'erezione simbolica e contrastiva tra le due età: «il membro fresco, umile, assetato, scandalizza per se stesso, se messo a confronto con quello, senza alcuna novità, che è del genitore».[36] E in precedenza, durante la sua affannosa *quête*, la negromante così gli disegna la figura: «hanno questa fuliggine sull'oro, | e, se li guardi sotto, hanno grembi molli e un po' sporchi, | e sempre troppo pronti a fare l'amore, con crudeltà di guappi e grazia di ragazze. | Hanno il sesso negli occhi, e il suo odore di seme | nei capelli spettinati e un po' polverosi».[37] In *Teorema*, del '68, pendolare tra parabola narrativa e *script* cinematografico, si mette a fuoco la medesima situazione piccolo borghese sul piano culturale e alto borghese in quello economico. Solo che stavolta non è il sogno del figlio/padre a travolgere l'io del protagonista, ma l'arrivo di un Dio greco, per la traumatica bellezza, sincreticamente incrociato con residui del mito cristiano, per la tenerezza e la *pietas* che ingentiliscono questo Dioniso trapiantato in uno scenario nordico.[38] All'inizio, prima dell'arrivo del divino visitatore, Paolo costituisce il prototipo cinico e pragmatico dell'imprenditoria italiana al tempo del boom economico, ma la sua autorevolezza e il suo distacco dagli operai sfruttati nella sua fabbrica gli consentono solo «un mistero, per così dire, povero di spessore e di sfumature».[39] Ebbene, come viene raffigurato chi è in grado di trasformare Paolo da possessore a posseduto? La scrittura si limita a descriverlo come dotato di uno scandaloso fascino che lo fa sembrare quasi «straniero, non solo per la sua alta statura e il colore azzurro dei suoi occhi, perché è così completamente privo di mediocrità, di riconoscibilità e di volgarità, da non poterlo nemmeno pensare come a un ragazzo appartenente a una famiglia piccolo borghese italiana».[40] Inoltre, i suoi panni, la immacolata canottiera, i pedalini, gli slip su cui si china la Signora Lucia, inebriata nel cercarne gli odori, a stanarne la materialità del corpo, sono perfettamente omologhi all'espressione del volto con cui, come un automa, si lascia afferrare dalle sue vittime adoranti che si impossessano tremando di lui. Tutti i membri della famiglia, i due genitori appunto, e Pietro e Odetta, così come la serva Emilia, la prima ad usufruire del magico contatto (e sarà la sola a uscirne in modo positivo, una volta scomparso l'ospite, grazie ai miracoli di levitazione[41] che si concederà, non appena tornata nella sua campagna originaria), finiscono per accoppiarsi con lui, in un amplesso ogni volta dall'autore interrotto nei preliminari con una ellissi quasi manzoniana, lasciando però trasparire un accenno di intesa e di consenso: «e subito i suoi occhi si riempiono di quella luce che già gli conosciamo... di quella luce di padre pieno di una confidenza materna, che insieme è comprensiva e dolcemente ironica».[42] Di nuovo il sacro, che secondo i dettami dell'autore può esplicarsi nel mondo borghese solo nella sfera della sessualità, si esalta nel motivo dell'androgino, del maschio-femmina, di una macchina erotica aperta ad ogni *partnership*. E, del resto, l'ospite, fisicamente simile a «un soffio carnale, pieno di salute fisica e quindi anche-per la crudeltà delle cose giuste-morale», garantisce di essere sempre «pronto al suo dovere».[43] Guardiamolo meglio, allora, magari attraverso lo sguardo ebbro di Paolo, con lui in macchina, prima della copula vicino al fiume, da sempre luogo di iniziazione sessuale in Pasolini, dall'autobiografia mitica alle pratiche onanistiche di Jan in *Bestia da stile*: «il corpo dell'ospite, ricco di carne, ma senza alcuna mollezza, abbondante ma puro, tutto, insomma, fecondità figliale, arde lì accanto, al volante, come fosse nudo, dalla grazia del torace e delle braccia tese, alla violenza delle cosce rinserrate».[44] E qui l'ospite manifesta la medesima santità del corpo che aveva il figlio in *Affabulazione*, dove il genitore ne vagheggiava «la robustezza quadrata e santa delle sue spalle».[45] Ma il figlio da *Affabulazione* si trasferisce in *Teorema* senza più i lutti espiativi, in una panica esplosione dei sensi. Analoga la peripezia che porta Paolo di *Teorema* e il padre di *Affabulazione* a spogliarsi nudi, solo che il primo lo fa alla stazione mentre il secondo si cela pudicamente nel buio della propria camera, come si lamenta la moglie interdetta e delusa. In compenso, quest'ultimo è attratto dalla ferrovia, sia nel sogno iniziale sia nello sproloquio finale davanti a Cacarella.

In entrambi i testi è dunque assente il motivo di Cristo in croce, nel frattempo liquidato. Ne *La religione del mio tempo*, che offre il titolo all'omonima raccolta, lo scrittore sembra infatti essersi finalmente sbarazzato dell'immagine incombente, della *hantise*, in quanto Padre e Figlio paiono all'improvviso fusi nell'odiata Istituzione ecclesiastica:

> Io davo a Cristo | tutta la mia ingenuità e il mio sangue [...] Fu una breve passione. Erano servi | quei padri e quei figli che le sere | di Casarsa vivevano, così acerbi, | per me, di religione [...]. Spazzò la Resistenza | con nuovi sogni delle Regioni| Federate in Cristo, e il dolce ardente | suo usignolo... Nessuna delle passioni | vere dell'uomo si rivelò| nelle parole

e nelle azioni| della Chiesa. Anzi, guai a chi non può | non essere ad essa nuovo! […] Guai a chi non sa che è borghese| questa fede cristiana, nel segno | di ogni privilegio, di ogni resa, di ogni servitù; […] che la Chiesa è lo spietato cuore dello Stato.[46]

Eppure basta sporgersi sul coevo *Orgia* perché la rimozione appaia subito meno efficace. Qui, marito e moglie sono già defunti nell'atto di apparire in scena, mentre lui in particolare narra di sé, «appeso alla corda, con l'osso del collo spezzato, e già freddo»,[47] dopo che anche la donna si è suicidata. Si tratta di un copione centrato su un fantasmatico *cupio dissolvi*, vagheggiamento di stragi ai danni della prole, nel suo sperimentare sino all'estremo esito il gioco di amore-morte, alla ricerca di atti efferati e irreversibili per vincere la noia atroce della domenica pomeriggio, nella idiosincrasia per la monotonia della vita borghese (e del teatro).[48] Clima *noir* un po' artaudiano, con qualche refolo del teorico della crudeltà. Ad Artaud, infatti, rimanda la battuta del protagonista che impara in questa festa violenta a utilizzare un insolito idioma, «la lingua che siamo costretti a usare-al posto di quella che non ci hanno insegnato o ci hanno insegnato male-la lingua del corpo, *è una lingua che non distingue la morte dalla vita*».[49] Ed è qui che si ripresenta di nuovo l'essenza del sacro almeno per questo orizzonte, ossia l'offerta e la dissipazione di sé attraverso la fisicità. Lo vediamo così sollecitare la consorte complice a condividere con lui, nel ruolo di vittima e di carnefice, un febbrile gioco reciproco di distruzione, nella misura in cui entrambi stigmatizzano la realtà delle coppie integrate, disposte per viltà a una «rinuncia idiota, anticipazione di morte, cretina, fatta in nome dei vicini di casa [...] mentre conta solo il profondo silenzio con cui si tocca, tremando, un grembo».[50] Alla memoria delle avanguardie, tra espressionismo e surrealismo, rinvia pure la sessualizzazione estrema della parola, coll'eloquio assurto a metonimia del fallo, là dove si sentenzia che: «il mio cuore si induriva, come un membro».[51] Ma il sacro dilaga qui anche e soprattutto nella misura in cui l'Uomo si destruttura sessualmente, nel contatto colla ragazza, cui, dopo il laboratorio ulteriormente sadomasochista, ruba la biancheria intima femminile con cui si mostra in scena nel suo monologo da morto. Residuo anche qui del Penteo mimetizzato nei panni di donna prima di subire lo *sparagmòs* nelle *Baccanti*. In più, l'Uomo impiccato che penzola da una corda è in qualche modo contiguo all'immagine della croce, come dimostra la probabile fonte baudelairiana (*Un voyage à Cythère*).[52]

Maschile/femminile fusi assieme e non separabili costituiscono in fondo il doppio di un'altra complementarietà di elementi in cui il sacro dilaga, intendo alto e basso, sublime e osceno, come il plot sinistro di *Porcile*, col giovane innamorato follemente dei maiali, forse un refolo dal *Sogno* shakespeariano. L'androginia si realizza pure nel copione che costa almeno vent'anni di rielaborazione all'autore, ossia *Il Cappellano*.[53] Qui, Pasolini effettua obliquamente una sorta di *outing*, nel ripresentare la scena che possiamo definire primaria. Il *plot* presenta Giovanni, un professorino di provincia, assediato dal prete e dal preside di turno che lo vessano con controlli sia fiscali che polizieschi per la sua insistita promiscuità socratica cogli scolari, pur alla presenza convenzionale di una ragazza schermo. Non mancano nella scenografia crocefissi, così come allusioni alla *Passione*, in quanto il protagonista, dopo un processo onirico condotto dal reazionario cardinale Ruffo sbucato dagli incubi del passato, immagina se stesso martire e davanti a una platea di Marie e di ragazzi. Ma nel congedo il cardinal Ruffo aggredisce Giovanni, vietandogli la bella morte spettacolare, nonostante il protagonista si affretti a mettersi sulle spalle la croce,[54] riservandogli un congedo scandito su versi risibili e su ritmi di un melodramma parodizzato.[55] Una ruminazione surreale, che ammanta il mistero di una luce psicotica. Morire davanti ai propri ragazzi, immolarsi per loro, diviene un'effettiva anticipazione, quasi la scenografia del suicidio/omicidio-offerta di sé reale nel 1975. Importante sottolineare ancora una volta la tecnica ripetitiva usata dallo scrittore, nel riciclaggio di temi generativi e di immagini compulsive, poi riemerse nel congedo di *Orgia*: «Vi prego, siate come quei soldati, i più giovani di quei soldati, che sono entrati per primi oltre i reticolati di un lager… E lì i loro occhi… Ah, vi prego, siate giovani come loro! […] E ora divertitevi».[56] Eppure, queste parole lucide e accorate non si rivolgono a *voyeurs* sadici e impietosi, quanto piuttosto agognano spettatori adolescenti, capaci di spezzare l'autoreferenza del lager interiorizzato nella notte del poeta, dunque speranza di un teatro garantito nel futuro. Ma quel che conta è appunto il sacro quale *coincidentia oppositorum*. Le figure dell'autorità, il parroco, il cardinale Ruffo, il capo della polizia, il preside e il dottore vanno affidati ad uno stesso interprete, secondo le intenzioni di Pasolini, mentre una medesima attrice deve assumere in sé il ruolo della madre, di Lina la ragazza amata, e di Eligio, il fratello di quest'ultima, ucciso perché consapevole della tresca tra i due. Insomma, un triangolo costituito dalla genitrice e dai due fratelli su cui oscilla il desiderio del protagonista, triangolo omologato nella mediazione scenica.

Torniamo alla coppia Pier Paolo-Guido. La loro storia privata detta il carattere epico (nel senso meno brechtiano che si possa intendere) de *I Turcs tal Friúl*, allargato a *Massenspiele*, in un processo di amplificazione e di condensazione simbolica. Adesso, è l'intero popolo di Casarsa in scena, e un ideale allestimento richiederebbe decine e decine di comparse e gruppi contrapposti in ideali antifonarie. Ma il dramma appare altresì un'autentica *discussion play*, ossia un dibattito di idee, di posizioni politiche e ideologiche diverse sull'antinomia radicale tra lottare o pregare. Il tutto precipita in una sacra rappresentazione, dal momento che l'aspetto liturgico, con preghiere-canti ad intermittenza, costituisce il registro primario. Si rileggano i frammenti di Pauli, favorevoli all'atteggiamento passivo:

Crist, pietàt dal nustri país. […] Quantis mai voltis ta chista nustra Glisiuta di Santa Cròus i vin ciantàt li litania, parsè che tu vedis pietàt de la nustra ciera! […] Ucà, a si stava, Crist, cu 'l nustri cult, cu la nustra Glisiuta […]. E tu Verzin Beata? Sint se bon odòur ch'al sofla dal nustri país…Odòur di fen e di èrbis bagnadis, odòur di fogolàrs, odòur 'i sintivi di fantassín tornant dal ciamp.[57]

Al contrario, Nemi sentenzia contro questa propensione rassegnata e pusillanime con *hybris* nichilistica: «E se ni àia zovàt preà, lavorà, sudà, sacramentà, pardut il timp de la nustra puòra zoventút? Se atu otignút tu, fradi, tu vif cun me, zovin cum me, martir cun me? Di nu a no restarà nuja; na muàrt spaurosa, sanc, e dopu nuja. Zèit, zèit a preà il vustri Signòur!».[58]

Ovviamente Nemi dovrà morire, punito per la sua laica blasfemia. E intanto il lutto sembra liberare rimandi al *Lear* shakespeariano, grazie al corrotto recitato da Nisiuti. Ma Nemi, portato cadavere su giunchi, retti da un drappello di amici sopravissuti, in una funebre e pietosa *parade*, nella citazione puntuale del dolore della Madonna, finisce per coincidere col *rex sacrificulus*, salvifico per il villaggio, insomma ancora una volta con Cristo.

Scritto nel 1944, il copione anticipa profeticamente la morte di Guido con una lugubre preveggenza. Ne elabora in

un certo senso e in anticipo il lutto, quasi la scrittura fungesse da gesto di Caino, prima del film su Matteo. Pur tuttavia i suoi efferati assassini sono a loro volta ragazzi, i turchi nazisti che si manifestano da lontano con un inno nordico e lunare, che parla il dialetto friulano secondo la consuetudine tipica delle sacre rappresentazioni in cui anche il diavolo veniva omologato alla lingua dell'officiante e degli angeli, in una complicità rituale, non inibita dal manicheismo del cattolicesimo:

> Luna, infinit il lun da la to sfera al brila tal seren dai vècius muàrs. Ma nu i sin vifs cun cuàrps di zovinús cujèrs di oru antíc e imbarlumíc [...]. Luna, sclarís la ciera dai Furlàns co a clamin da li stalis: Jesus, Jesus! [...]. Luna, sfavila fuàrt sora dal ciàf dai fantassús ch'a prèin tal sagràt. I vin che idea di copaju dúcius [...] Luna, sclarís la ciera dai Furlàns co a cridin tal ledàn: Soi muàrt, soi muàrt.[59]

Questo fa sì che il Nemico non venga demonizzato, nonostante il suo progetto di sterminio totale. E il canto, se esibisce minacce terribili all'indirizzo dei contadini locali, ne lascia trapelare altresì la nostalgia delle terre e delle madri. Circola, insomma, all'interno la consueta polivalenza di segno, cara all'autore, sia fisiologica che ideologica, a conferma che la valenza poetica di un'opera è misurata dal suo quoziente di ambiguità. Anche in altri testi teatrali e poetici, il giovane soldato innocentemente feroce gli detta folate di empatia materna, in quanto si immedesima nella genitrice che appunto lo aspetta trepida a casa, il tutto esplicitato con una solidarietà eccentrica.[60] Il mito del villaggio etnocentrico, del borgo popolare centripeto, prima della diaspora cui l'autore è costretto nel 1950 dalla sua diversità, in quegli anni non accettata, finisce insomma per riempire idealmente il mito del pubblico testimone alla propria *Passione*. E sono i fanciulli friulani, poi trasformati con maggior fisiologico trasporto nei borgatari romani. All'inizio, magari ancora imbevuti di una luce pascoliana, di un riverbero creaturale e salvifico: «E sulla piazza i fanciulli gridano umidi e intensi | i loro giochi dimenticati tra le viole».[61] Tutto il ciclo narrativo romano, coi ragazzi di vita, col sottoproletariato pagano di esseri sfrontati, abulici e sessualmente disponibili, ospita al suo interno travestimenti dell'icona, magari sotto forma di «poveri cristi», grazie a una cristologia di solito declinata al plurale. Di nuovo palpita una messinscena fantasmatica in cui gli spettatori della *Passione* possono trasformarsi in esecutori della stessa: «solo | sono, ma violato da una ressa| d'ignoti che amo insieme, come parti | d'unica creatura nel creato».[62] Oppure, il gruppo può rivestirsi dei segni distintivi della cultura consumista, fonte di ulteriori degradi: «La mollezza di magliette europee su pance | mediterranee di ragazzi con bieca ombra sulle labbra. | I cotoni stampati dei pellegrini ricattatori, | poverini, poverini, col loro sciocco Gesù nel cuore».[63] Esecutori e amanti allo stesso tempo, quasi prefigurando la fine oscura del poeta stesso sul Lido di Ostia: «E, parlando, parlando, finché | scese la notte (e già uno mi abbracciava,| dicendo che ora mi odiava, ora che no, | mi amava, mi amava), seppi, di loro, ogni cosa, | ogni semplice cosa. Questi erano gli dei, | o figli di dei, che misteriosamente sparavano».[64]

Lontano dalla Storia e dalla ribalta, riflesso anni dopo nell'utopia dell'Accademia platonica del *Manifesto del nuovo teatro*, dove rimbalzano i relitti della scuoletta friulana, si rinuncia all'*audience*, e in questo vive la contraddizione tra condizione esoterica, privilegio dell'autentico, e aspirazione essoterica, richiesta dal mercato. È questa la linea minoritaria dell'opera pasoliniana, dove lo spettatore, testimone salvifico e sadico, temuto e invocato, svolge il ruolo del liberatore, magari nelle vesti dell'esercito anche violento, i barbari sterminatori in *I Turcs tal Friúl*, o i nazisti in *Affabulazione*. In tal modo, la scena lager sogna il di fuori del reticolato, l'altro da sé in cui si annulla l'artista poeta, identificandosi spesso con un Cristo laico, mentre è richiesta proprio un'alterità totale nel destinatario testimone, una giovinezza dolce e proterva, capace di futuro, in grado di demolire il teatro, spalancando le porte al mondo. Qui, matura l'interrogazione sul senso globale del nostro palcoscenico, intorno agli anni del '68, tra le già profetizzate macerie ideologiche del *dopo*. Dopo, innanzitutto, la fine del mito della Resistenza col revisionismo ideologico scatenato dagli storici, oggi. In *Calderón*, abbiamo una serie coattiva di sogni sofferti da Rosaura, moglie di un borghese. Nell'ultimo di questi sogni, appare di nuovo il lager liberato idealmente dal gruppo di partigiani:

> è un numero immenso di persone che lo canta: sembra una marea, che avanza e invade piano piano il lager. Eccolo, rimbomba sotto le pareti del nostro capannone; ecco, si aprono, abbattute le porte; e, cantando, entrano gli operai. Hanno bandiere rosse strette nei pugni [...] hanno fazzoletti rossi annodati al collo [...] ecco ci vengono vicini, ci abbracciano, baciano i nostri visi senza carne [...] e se a noi vengono le lacrime agli occhi, piangono anche loro, di gioia, tornandoci ad abbracciare. «Siete liberi» - ci ripetono, come se noi non fossimo più in grado di capire queste parole - «Siete liberi».[65]

Scena sempre primaria, nel senso di *madeleine* ideologica, costruita quale modello forte e *spot* uscito dalla tradizione agiografica della sinistra, si pensi al Fo di quegli anni. Ma a quel punto Basilio, il marito a letto con lei, cioè l'uomo ricco e potente che la rende infelice, le sibila col consueto cinismo: «Un bellissimo sogno, Rosaura, davvero un bellissimo sogno. Ma io penso (ed è mio dovere dirtelo) che proprio in questo momento comincia la vera tragedia. Perché di tutti i sogni che hai fatto o che farai si può dire che potrebbero anche essere realtà. Ma quanto a questo degli operai, non c'è dubbio: esso è un sogno, nient'altro che un sogno».[66] Nel detto congedo del copione, lo scrittore anticipa in tal modo la sparizione progressiva della classe operaia, in un paesaggio desolato di disincanti, di disamori ideologici. Un sogno che svapora con sofferenze pari a quelle che incalzano il risveglio del Padre in *Affabulazione*. E intanto la rinuncia al sacro si rovescia nello scacco della ragione illuministica-settecentesca, maledetta da *Pilade*, refrattario a qualsiasi forma di potere. In tal modo, questo palcoscenico chiuso in se stesso ospita un mistero privato, non decifrabile, non risolvibile, in quanto può solo esibire l'icona della carne, ossimoro ontologico perché lì l'io si unisce ai propri fantasmi.

1. C. Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, 1963.

2. Al di là dei noti rapporti col magistero di Roberto Longhi, e delle frequenti escursioni nel territorio delle arti, nella predilezione in particolare per il manierismo, tutta la scrittura narrativa, poetica, drammaturgica di Pasolini è attraversata da epifanie figurative, legate al colore e alla luce. Basti questo guizzo descrittivo, estratto dai *Quaderni rossi*: la misteriosità di certi canti uditi nelle sere estive, di certe luci (mi alzavo all'alba solo *per vedere espandersi il rosa del sole*), P.P. Pasolini, *Romanzi e racconti, 1946-1961*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con due saggi di W. Siti, cronologia a cura di N. Naldini, I, Milano, 1998, p. 149 (da adesso *Romanzi*). E anche l'ombra di Sofocle in *Affabulazione* rimpiange di non aver dato importanza nelle sue tragedie a «questo po' di rosa, | questo leggero spirare del vento-cose, non parole. | Ahimé!», P.P. Pasolini, *Teatro*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con due interviste a L. Ronconi e S. Nordey, cronologia a cura di N. Naldini, Milano, 2001 (da adesso *Teatro*), p. 522.

3. P.P. Pasolini, *Appendice ad «Atti impuri»*, in *Quaderni rossi*, p. 136. Pochi anni dopo, al tempo di *Tragiques*, datato 1948-1949, entro *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, ecco questa immagine farsi più prosaica, depurata da qualsiasi aura bizantineggiante: «In un debole lezzo di macello | vedo l'immagine del mio corpo: | seminudo, ignorato, quasi morto. | È così che mi volevo crocefisso, | con una vampa di tenero orrore, | da bambino, già automa del mio amore», in P.P. Pasolini, *Poesia in forma di rosa*, ora in *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di W. Siti, saggio introduttivo di F. Bandini, cronologia di N. Naldini, I, Milano, 2003, p. 490 (Da adesso *Poesie*).

4. Del resto, basta questa quartina, dove un gioco onirico vagheggia masochistiche regressioni: «Mi hanno preso e avvinto | al Palo della Morte; | tenero avventuriero | disarmato, discinto. | Nudo! E intorno mi danzano | i Negri con trionfale | tripudio. Io ab-

bandono | ebbro il corpo alle lance», in *Poesie disperse e inedite. Appendici* a *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, in *Poesie*, pp. 540-541.

5. P.P. Pasolini, *Appendici a «Poesia in forma di rosa»*, in *Poesie*, p. 1304. F. Bandini nel suo saggio introduttivo a *Poesie*, *Il «sogno di una cosa» chiamata poesia*, parla a tale proposito di «coincidentia oppositorum», p. xxxii.

6. S. Rimini, *La ferita e l'assenza. Performance del sacrificio nella drammaturgia di Pasolini*, postfazione di R. Tessari, Acireale, 2007, p. 15.

7. T. Subini, *La necessità di morire. Il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, Roma, 2008, pp. 13 sgg. Utili, in questo studio, le notizie sulla biblioteca di Pasolini, in particolare sulla diversa culturologia del sacro, tra le componenti irrazionali e quelle storicizzanti, per intenderci e semplificando tra Eliade e De Martino. In un certo senso, tali aporie si proiettano nel paesaggio esterno, dove le miserabili periferie convivono disinvolte col centro borghese. E nelle *Poesie mondane* canta in effetti questa complessità di tempi/spazi: «Io sono una forza del Passato. | Solo nella tradizione è il mio amore. | Vengo dai ruderi, dalle chiese, | dalle pale d'altare, dai borghi | abbandonati sugli Appennini e le Prealpi, | dove sono vissuti i fratelli. | Giro per la Tuscolana come un pazzo, | per l'Appia come un cane senza padrone. | O guardo i crepuscoli, le mattine | su Roma, sulla Ciociaria, sul mondo, | come i primi atti del Dopostoria», in Pasolini, *Poesia in forma di rosa*, ora in *Poesie*, p. 1099. Nelle *Appendici* a questo testo è pure presente l'inno alla carne, una volta rimosso il tabù controriformistico, ma «bisogna essere prole del popolo | per poter sentire il proprio sesso | come un diritto, | rotolarsi | al sole | come animali», (Pasolini, *Poesie*, p. 1430). Analogamente schizza fuori, alla lettera, l'impulso compulsivo alla dissipazione di sé, senza remore o risparmi energetici: «Io voglio la ricchezza come mio seme: | chi mi sottrae la ricchezza mi prende | in mano il seme come un orrendo omosessuale | a un cinema di preti, | non voglio la potenza della ricchezza, | voglio solo la ricchezza come ricchezza di seme: | voglio dare il mio seme quando e come mi pare», P.P. Pasolini, *Poesie marxiste*, in *Poesie*, ii, p. 971.

8. Basti citare *Edipo all'alba* del 1942, dove Ismene, innamorata del fratello Eteocle, e poi uccisa dal padre, invoca «il legno dove io con le mie stesse mani mi crocefiggo, e tu, Cristo, assistimi», in Pasolini, *Teatro*, p. 26. Ma prima ancora nell'adolescenziale *La sua gloria*, presentato ai *Ludi juveniles* del fascismo bolognese, traluce sullo sfondo il motivo nel momento in cui il protagonista, un giovane eroe prerisorgimentale, viene incriminato sulla piazza San Marco. Qui, la scena viene commentata dalla madre straziata e da una folla che si esprime tra bizzarri dialetti veneziani.

9. P.P. Pasolini, *La domènia uliva*, in *La meglio gioventù*, ora in *Poesie*, i, p. 42.

10. P.P. Pasolini, *La Passione*, in *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, in *Poesie*, pp. 388-389. E ne *La crocefissione* analizza il senso dell'offerta nonché il sentimento provato da chi sta sulla croce: «Noi staremo offerti sulla croce, | alla gogna, tra le pupille | limpide di gioia feroce, | scoprendo all'ironia le stille | del sangue dal petto ai ginocchi, | miti, ridicoli, tremando | d'intelletto e passione nel gioco | del cuore arso dal suo fuoco, per testimoniare lo scandalo», *Poesie*, p. 468.

11. P.P. Pasolini, *Un Cristo*, in *Poesie*, p. 450. Altrove, non mancano analoghe allusioni alla sessualità consumata ai bordi del crocefisso: «Sulle lenzuola calde, contorte | abbandonato come un ubriaco o come | un crocefisso, molle, appena tolto | dalla croce, è la cieca inazione | di un disgusto senza la purezza», P.P. Pasolini, *Il motivo di Charlot*, in *Appendice* a «*Le ceneri di Gramsci*», in *Poesie*, p. 883. A volte non manca una qualche femminilizzazione di Cristo, confuso colla memoria di san Sebastiano, di cui parlavo all'inizio, si veda sempre *La passione*, dove si accenna al «suo corpo di giovinetta», in *Poesie*, p. 388.

12. Basti citare l'epigramma *A un Papa*, ne *La religione del mio tempo*, coll'attacco senza eufemismi o mediazioni di sorta sferrato al disinteresse di Pio xii per i derelitti delle periferie romane. Questo antiepitaffio al papa morto si impenna nell'eloquente maledizione «non c'è stato un peccatore più grande di te», in P.P. Pasolini, *A un Papa*, ne *La religione del mio tempo*, in *Poesie*, p. 1009. Ma anche altrove, specie ne *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, i versi grondano un profondo rancore verso questo stesso Dio. Così in *Hymnus ad nocturnum* «O immoto Dio che odio», in *Poesie*, p. 442 e ne *Il canto degli angeli* «Dio a cui non credo, non avrai pietà | di me: morto o impazzito il ladro ottiene | dalla Tua Grazia solo il suo passato», in *Poesie*, p. 451, mentre in *Notturno* si slancia in empiti nichilistici: «in questo cielo il Dio | che io non so né amo», in *Poesie*, p. 437. In *Madrigali a Dio* cade ogni eufemismo: «Idiota Dio, decreta | la mia disonestà | e se, onesto, Ti offendo sempre in ogni | mio atto, Tu svergognami. | (Tu ti lasci insultare […] Sei l'insulto […] Tu pretendi il digiuno, e io lo temo, | Tu pretendi l'oblio e io non tremo | che di ricordi. Ecco perché la luce | Tua, ch'è in me, a Te non mi conduce.», in *Poesie*, pp. 485-487. Sino al *climax* della bestemmia esplicita, assaporata con foga tremolante: «Porco dio, sì, porco dio | E PORCO DIO», in *Appendici* a *L'italiano è ladro*, in *Poesie*, ii, p. 833.

13. Giustamente Fernando Bandini nel suo *Saggio introduttivo*, osserva che «la figura materna è centrale in tutto il libro, spesso sacralmente vestita da Madonna», *Poesie*, p. xxi.

14. P.P. Pasolini, *L'annunciazione*, ne *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, p. 409. Tant'è vero che Maria così risponde ai figli: «Angelo, il grembo | sarà candore. | Pei figli vergini | io sarò vergine», p. 410. E in *Litania*, appartenente al medesimo corpus poetico, di volta in volta riferite ad apposizioni quali «mater inviolata» e «Turris eburnea», ecco quartine eloquenti: «Madre! Quel lume | è tanto puro | che la tua coscia | pare di neve. | Seni di avorio, | nidi di gigli, | non v'ha violato | mano di padre», pp. 412-413. In un altro passo, e specificamente ne *La nascita*, appartenente alle *Raccolte minori e inedite*, in *Poesie*, ii, p. 651, lo scrittore arriva a immaginare la madre prima che diventi madre, nell'assenza dell'io filiale: «quel canto mi richiama al primo stato, | quand'ero nulla, quando di mia madre | non c'era che un'immagine fanciulla | a cantare qui intorno».

15. P.P. Pasolini, *La realtà*, in *Poesia in forma di rosa*, in *Poesie*, p. 1102.

16. P.P. Pasolini, *Poesie marxiste*, in *Poesie*, ii, p. 917.

17. P.P. Pasolini, *Bestia da stile*, in *Teatro*, p. 811.

18. Subini, *La necessità di morire*, pp. 16-17. Ma sulla circolazione dell'immagine nel cinema pasoliniano, pure G. Pozzetto, «*Lo cerco dappertutto». Cristo nei film di Pasolini*, Milano, 2007.

19. P.P. Pasolini, *Affabulazione*, in *Teatro*, p. 512, in cui il padre supplica il figlio di ucciderlo: «Questo è il momento che io devo vederti nel tuo aspetto che fa paura per la virilità che si scatena: uccidi, uccidi il bambino che vuole vedere il tuo cazzo!». E poco prima, sempre il padre aveva ruminato sulla masturbazione del figlio, «quando il ragazzo si sente, nel pugno, un sesso di padre, ma privo del privilegio e del dovere di fecondare, come un grande albero senza ombra», *Teatro*, p. 507.

20. È l'ombra di Sofocle, infatti, nel prologo a scandire i due poli estremi dell'*audience* quanto alla ricezione del linguaggio, «troppo difficile e troppo facile: difficile per gli spettatori di una società in un pessimo momento della sua storia, facile per i pochi lettori di poesia», *Teatro*, p. 471.

21. *Teatro*, p. 521.

22. *Teatro*, p. 517.

23. *Teatro*, p. 520. È questa quasi una filiazione dalla barocca *Illusion comique* di Corneille (anche lì un padre alla ricerca del figlio perduto, poi ritrovato morente nel gioco del palcoscenico, come attore), grazie al potere incantatorio della scena e dei suoi rapporti col sogno, si veda O. Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, 1969.

24. *Teatro*, p. 516 e p. 514. E poco prima si lamenta: «porta tutto il suo mistero», (p. 506) in quanto ancora ragazzo, non ancora uomo, forma in divenire cioè, metamorfica, grottesca nel senso bachtiniano, (M. Bachtin, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la Renaissance*, Paris, 1982) o battistiano, ovvero della figura umana antirinascimentale. Per quest'ultimo aspetto, E. Battisti, *L'Antirinascimento, con una appendice di manoscritti inediti*, Milano, 1962.

25. *Teatro*, pp. 492-493.

26. Subini, *La necessità di morire*, p. 19.

27. *Teatro*, p. 478.

28. *Teatro*, p. 481.

29. *Teatro*, pp. 477-478.

30. *Teatro*, p. 534. E in precedenza il padre ha modo di affermare perentorio: «solo nelle cose non ulteriormente | analizzabili, c'è il mistero», p. 528.

31. *Teatro*, p. 533.

32. *Teatro*, p. 472.

33. *Teatro*, p. 549.

34. *Teatro*, p. 548.

35. *Teatro*, p. 545.

36. *Teatro*, p. 542.

37. *Teatro*, p. 524.

38. Opportuno in tal senso M. Fusillo, *Il dio ibrido. Dioniso e le «Baccanti» nel Novecento*, Bologna, 2006. E dello stesso, opportuno pure *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Roma, Carocci, 2007.

39. P.P. Pasolini, *Teorema*, in *Romanzi*, ii, p. 896.

40. Pasolini, *Teorema*, p. 905.

41. Ancora una volta, esplicito l'orizzonte demartiniano in cui si inscrive tale sequenza, in quanto per i contadini i miracoli sono reali, si veda Subini, *La necessità di morire*, p. 64.

42. Pasolini, *Teorema*, p. 919.

43. Pasolini, *Teorema*, p. 942.

44. Pasolini, *Teorema*, p. 957.

45. Pasolini, *Affabulazione*, p. 484.

46. P.P. Pasolini, *La religione del mio tempo*, in *Poesie*, i, pp. 968-970.

47. Pasolini, *Orgia*, in *Teatro*, p. 245.

48. Pasolini, *Orgia*, p. 312: «Dentro una delle tante case di questo quartiere – o per lutto, o nevrosi, o noia del pomeriggio festivo – c'è stato finalmente un uomo che ha fatto buon uso della morte».

49. Pasolini, *Orgia*, p. 268. Più avanti, la donna afferma che «In conclusione, la nostra realtà non è dunque quella che noi abbiamo espresso con le nostre parole: ma è quella che noi abbiamo espresso attraverso noi stessi, usando i nostri corpi come figure!» (p. 276).

50. Pasolini, *Orgia*, pp. 289-290.

51. Pasolini, *Orgia*, p. 257.

52. Devo questo spunto a Rimini, *La ferita e l'assenza*, p. 215.

53. Scritto nel '47, prenderà poi revisionato nel '65 il titolo *Nel '46*. Si veda la nota relativa in *Teatro*, pp. 1139-1145.

54. *Nel '46!*: «Certo, ti piacerebbe morire così; ti piacerebbe che la morte fosse questo bello spettacolo: tutti qui ad ammirarti, mentre tu canti il canto del cigno, come Eleonora Duse», p. 226.

55. C'è chi ipotizza l'influenza del funambolico *S.A.D.E.* di Carmelo Bene, in scena nel 1964, su questo buffo epifonema del copione, si veda Rimini, *La ferita e l'assenza*, p. 51.

56. Pasolini, *Orgia*, p. 248.

57. P.P. Pasolini, *I Turcs tal Friúl*, in *Teatro*, p. 42.

58. Pasolini, *I Turcs tal Friúl*, p. 57.

59. Pasolini, *I Turcs tal Friúl*, pp. 68-69.

60. Si vedano in *Affabulazione* certi ritratti del barbaro, veicolati dalla metonimia filiale: «Ma questo biondo di questa zucca di mio figlio […] è di un biondo che hanno solo certi marinai […] magari per quell'oro mal tosato-o tenuto come un elmaccio barbarico a raggera sulla fronte-che pare callosa come le mani», p. 477, oppure «biondo di barbaro che gli cade come una solitaria sorgente sulla fronte-quella criniera infantile, sia quando è un po' polverosa, sia quando è pulita e cascante come seta», p. 506, o ancora «manipoli di ragazzi bavaresi o prussiani, coi toraci gonfi, gli occhi ancora invasati dal brusio che fanno i passi all'unisono sul selciato: essi sono nudi; o tutti nudi, o, davanti al sesso hanno una pezzuola (nera) che non ne nasconde né la forma né la grossezza», p. 543. Del resto, l'intera drammaturgia pasoliniana è penetrata da simili fisiognomie nordiche, spesso complementari a quelle scure, meridionali, presenti nella carrellata furiosa di teste e membri adolescenti nell'epopea del romanzo incompiuto *Petrolio*. Basti citare sempre *Orgia*, là dove emerge il ritratto ossimorico di «capelli biondi ridotti a un pulviscolo di steli-oppure un giovane bruno, con la bocca dell'arabo adolescente, cattivo, ma affettuoso come una madre», p. 290.

61. P.P. Pasolini, *L'Italia*, ne *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, in *Poesie*, p. 477.

62. P.P. Pasolini, *Poesia con letteratura*, in *Diari*, p. 737.

63. P.P. Pasolini, *L'alba meridionale*, in *Poesia in forma di rosa*, in *Poesie*, p. 1230.

64. Pasolini, *L'alba meridionale*, p. 1232.

65. P.P. Pasolini, *Calderón*, in *Teatro*, pp. 757-758.

66. Pasolini, *Calderón*, p. 758.

Fabrizio Borin

1+1=1.
LA PORTA-PAESAGGIO DI *NOSTALGHIA* IN ALCUNI OGGETTI TARKOVSKIANI

ABSTRACT. *The analysis about a shot especially significant of the cinema by russian director Andrej Tarkovskij, contributes to make clear the principle of his sophisticated cinematografic technique along with the very personal representation of style and themes. It's the image proposed at 45'07" of italian version of* Nostalghia*, the so-called «italian film» of 1983 – filmed in Tuscany (Monterchi, Bagno Vignoni, the uncapped abbey of San Galgano) and Rome (Campidoglio and equestrian statue of emperor Marco Aurelio) – based on the poignant feeling of melancholy restlessness for far home. Definitely geared in the sense of author cinema and spiritual art, autobiographical and chromatically lyrical in developments of the narrative on the visual mode of Time, of Memory and of the claim of an «anti-reason» feeding Poetry in radical opposition to an inadequate Reason obtusely too materialistic of western society, the film is the penultimate tarkovskian masterpiece before the testamentary «crazy» Sacrifice (1986) and subsequent the apologue-invocation of Stalker (1979), against censorship, gulag and the anguish post Cernobyl: the dramatic sign of the abandonment of the loved russian* heimat.

Considerare una sola inquadratura all'interno di un film del regista russo Andrej Tarkovskij, come si farà in queste note di scrittura, potrebbe sembrare una forte, incomponibile contraddizione. Infatti, l'autore (1932-1986) è un artista secondo il quale la singola inquadratura conta assai meno della sequenza, la quale conta molto meno di una macrosequenza che a sua volta è di sicuro meno rilevante dell'intera pellicola. Il creatore di film decisivi come *Andrej Rublëv*, *Stalker* o *Sacrificio* (*Offret/Sacrificatio*, 1986) concepisce infatti la narrazione cinematografica – e il tempo dentro al quale questa si può sviluppare – nei termini di un'unità assolutamente non frantumabile, non divisibile, non soggetta a fratture secche, a stacchi sorprendenti o a fermoimmagini di qualsiasi tipo; insomma è un vivace e convinto assertore della religione del piano sequenza in opposizione radicale alla religione, ejzenštejniana, del montaggio.

Il suo, per un verso, è un cinema nel quale il tempo si qualifica come *tempo liquido* che, infatti, deve sempre scorrere come fa l'acqua e, come noto, le sue immagini senza questo elemento primordiale non avrebbero praticamente senso. Ma è anche, per altro verso, costruzione in *ralenti*, come si trattasse di una scultura in lento quando non apparente movimento *del* Tempo *nel* tempo-spazio filmico. Che, a certe condizioni, può rasentare l'immobilismo.[1]

Già negli anni Sessanta, quelli della realizzazione di *Andrej Rublëv* – pronto nel 1966 il film uscì solo alla fine del decennio per ottuse ragioni censorie – il regista così si esprime relativamente al tempo e al cinema del suo indiretto maestro Sergej Ejzenštejn:

> Rispetto profondamente Ejzenštejn, ma credo che la sua estetica mi sia estranea e francamente controindicata. Ne *La corazzata Potëmkin* e nelle sue prime opere, ciò che mi è vicino è il suo attaccamento al dettaglio e il «patetico realista» dei suoi piani, ma non i suoi principi di montaggio, il suo «patetico del montaggio». Nei suoi ultimi film come *Aleksandr Nevskij* e *Ivan il Terribile* che sono filmati in studio, egli non fa che fissare sulla pellicola gli schizzi disegnati in precedenza e questo non è adatto a me perché io ho tutt'altra concezione del montaggio.
>
> Considero il cinema l'arte più realista nel senso che i suoi principi poggiano sull'identità con la realtà, sulla fissazione della realtà in ogni inquadratura presa separatamente, cosa che c'era nell'Ejzenštejn dei primi film.
>
> [...] Per ciò che riguarda i due principi del realismo dell'immagine da un lato e del montaggio dall'altro, mi sembra che Ejzenštejn e io siamo divisi.[2]

Esiste in Tarkovskij quindi una chiara concezione dell'idea di *realtà* e di *realtà dell'immagine* rispetto alle cui differenze prende chiara posizione, non esitando a poggiare sopra ad esse più d'una sua futura considerazione teorica. E, soprattutto, è davvero persuaso che la realtà che metterà in immagini sarà effettivamente qualcosa di provenienza diretta dal mondo reale, mentre invece la dimensione onirico-simbolica ne trasformerà poeticamente, e in profondità, i canoni realistici di base.

I pieni del vuoto

Peraltro, la sua idea di scolpire il cinema all'interno di un tempo avvolgente e dominante, in quanto anche *tempo tecnico* raffigurabile in non amorfi «pezzi» giustapposti, si rispecchia nel carattere d'un «irrazionalismo» assolutamente innovatore nella personale parabola artistica.

E questo è presente soprattutto nella concezione del quadro filmico e nella dialettica teoria-pratica del montaggio. Per poter dunque entrare nell'inquadratura interessata – un'in-

quadratura nella quale convivono appunto, e paradossalmente, dinamismo e inerzia, energia e immobilità – e coglierne appieno il senso dell'immagine tarkovskiana del tempo e del reale, occorre riprendere le seguenti riflessioni:

> La specificità del cinema consiste nel fissare il tempo e il cinema opera con questo tempo catturato come con una unità di misura estetica che si può ripetere indefinitamente. Più l'immagine è realista, più è vicina alla vita, più il tempo diventa autentico, cioè non fabbricato, non ricreato… È chiaro che è ricreato e costruito, ma si avvicina a tal punto alla realtà che si confonde con essa.
>
> Per il montaggio il mio principio è il seguente: il film è come un fiume, il montaggio deve essere infinitamente spontaneo, come la natura, e ciò che mi obbliga a passare da un'inquadratura ad un'altra attraverso il montaggio, non è il desiderio di vedere le cose più da vicino e neanche di forzare lo spettatore introducendo delle sequenze molto corte. Mi sembra che si sia sempre nel letto del tempo, e vuol dire che per vedere più da vicino non sia indispensabile avere piani più ravvicinati. Accelerare il ritmo non significa fare sequenze più corte, perché il movimento stesso dell'avvenimento si può accelerare e creare una nuova sorta di ritmo, allo stesso modo in cui un piano generale può dare l'impressione di essere un dettaglio: questo dipende dal modo di comporlo.
>
> […] Non credo che l'essenza del cinema sia il confronto-scontro tra due inquadrature che deve far nascere un terzo concetto, come diceva Ejzenštejn. Al contrario, un'ennesima inquadratura mi appare come la somma della prima, della seconda, della terza… della quinta, della decima… più «n-1» inquadrature, vale a dire come la somma di tutte le inquadrature che precedono l'«n-1» inquadrature. E così si forma il senso di un'inquadratura in relazione a tutte quelle che l'hanno preceduta. Questo è il principio del mio montaggio.[3]

C'è anche da tenere presente che laddove Tarkovskij parla di *ritmo* in riferimento al quadro cinematografico e alla definizione concettuale della pratica del montaggio, sta fornendo anticipazioni su quanto si trova più ampiamente argomentato nel suo saggio *La figura cinematografica* – di cui si dirà più avanti – indispensabile per collocare adeguatamente la sfera creativa complessiva dell'autore russo.

E tuttavia, assumendo come parametri le problematiche dell'inquadratura rispetto al *montaggio interno*, cioè quello architettato e «fabbricato» nel quadro, il regista teorizza la necessità di concentrare tutto nel tempo-spazio delle riprese, assecondando contestualmente sia la *gabbia centripeta dell'inquadratura*, sia lo sviluppo di *linee di forza centrifughe* oltre i suoi stessi limiti: appunto, un montaggio interno, ottenuto con l'utilizzazione di persone e non di rado di «cose» materiche, di oggetti necessari a svelare progressivamente porzioni di un tempo-spazio *altro* all'interno del medesimo quadro filmico: tende, veli, porte, angoli, davanzali, alberi, muri, pareti divisorie, pannelli, grate, recinzioni mobili e, soprattutto, finestre, oblò, spiragli, specchi, vetri riflettenti ecc. Vale a dire qualsiasi tempo-spazio riquadrato che sia in grado di essere metodicamente ricompreso *dentro* i limiti dell'inquadratura principale. Il tutto senza rinunciare in nessun caso alla dimensione esaltante del fuori campo. Sicché, se si volesse riassumere la riflessione del nostro regista in una concezione autonoma del tempo filmico, se con Ejzenštejn si può parlare di *religione del montaggio*, per Tarkovskij possiamo senz'altro parlare di *religione del tempo ininterrotto* il cui respiro vitale abita con energia e coraggio ogni singola inquadratura.

Pochi secondi interminabili

Ecco che allora la scelta di commentare l'inquadratura a 45'07'' di *Nostalghia*, il suo film «italiano» del 1983[4] diventa una scommessa critica ma anche la necessità di poter confermare l'apparente antinomia di cui si diceva in apertura, ovvero che con Tarkovskij si abbia forzatamente la necessità di leggere situazioni e tempi lunghi, quando non esasperatamente lunghi come, per esempio, il prefinale dello stesso film, costituito da un unico piano sequenza di oltre otto minuti.

L'immagine in questione *è e non è* una «soggettiva» in quanto si riferisce a ciò che il regista ha pre-visto e che intende far vedere allo spettatore per il tramite del protagonista del film, Andrej Gorčakov, un intellettuale russo in Italia sulle tracce del poeta e musicista settecentesco Pavel Sosnovskij di cui intende scrivere una biografia. La sequenza in verità inizia qualche minuto prima quando Eugenia, l'interprete di Gorčakov, cerca, invano, di convincere Domenico – un personaggio piuttosto eccentrico che al paese di Bagno Vignoni definiscono «matto» perché ha tenuta sequestrata la famiglia in casa per sette anni per paura di un non meglio identificato apocalittico disastro – a scambiare qualche parola con lo studioso moscovita.[5] Ma Domenico, tutto intento a pedalare su una bicicletta sollevata da terra e dunque immobile, non le presta molta attenzione; anzi si dimostra chiaramente infastidito e lo è in ragione del fin troppo pragmatico e professionale comportamento della giovane che nulla lascia alla partecipazione umana, la sola alla quale l'infelice Domenico potrebbe essere sensibile.

Dopo che anche il secondo tentativo non ottiene successo, al punto che la giovane si inquieta e se ne torna in albergo, Gorčakov riesce a stabilire un contatto empatico con l'uomo accennando al fatto di comprendere perché l'uomo si comporti in quel modo. L'elemento comune è il motivo della *fede*, da intendere certo non soltanto secondo un alto senso del sacro, ma in osservanza all'idea del *credere*. Dove credere per Tarkovskij è, almeno fino a *Stalker* compreso, confidare nell'essere umano, nell'Uomo e nelle sue capacità di creatività disinteressata e poetica, nella vita come nell'arte.

La porta che dunque Gorčakov apre è uno spalancamento di trattenuti sentimenti tumultuosi – volendo parafrasarli con il titolo di un film si potrebbe parlare di *caos calmo* – e di macrovisionarietà senza pari giacché il pavimento anfibio della stanza della casa-rudere di Domenico diventa la concrezione di un microcosmo naturale, *falso*, che si confonde, attraverso l'impercettibile soglia della porta – al quale non è d'aiuto l'anta di destra d'una porta di legno, dato che questa si ripiega all'indentro per appiattirsi mimetizzandosi contro il muro – con il paesaggio collinare esterno (*vero?*).

Per quanto riguarda l'oggetto-porta nel cinema tarkovskiano, si indicano brevemente qui di seguito alcune tra le situazioni più rilevanti. Innanzitutto, la porta di metallo in *Solaris* (*Soljaris*, 1972) che la Hari n. 2 – cioè la copia della copia della prima moglie dello psicologo Kelvin – letteralmente squarcia a mani nude (da 87'50'' a 88'03'') per varcarla perché non può non stare sempre insieme a lui, vederlo in continuazione, come un cane fedele fa con il suo padrone. Una dissolvenza d'apertura di *Stalker* dopo i titoli di testa – a 4'15'' – mentre un *travelling* avanza in un colore decolorato dal buio della notte – rivela, un po' alla volta, una porta a due battenti socchiusa che lascia intravvedere un vecchio letto di ferro battuto. La macchina da presa, lentamente, ci passa attraverso – con un effetto vagamente simile al lungo piano-sequenza del prefinale di *Professione: reporter* di Michelangelo Antonioni – fino a 4'43'' aprendo l'inquadratura all'intera stanza. Nella quale sono visibili alcuni oggetti: due stampelle poggiate alla parete di fronte e, in asse, vicino ai piedi del letto, un catino con un asciugamani e, a destra sul davanza-

le interno di una finestra, un vaso. Porta che lo Stalker richiude accostando i due battenti quando, dopo essersi alzato e vestito, esce dalla camera. Anche la porta a vetri del bar, sporca e un po' malandata – a 15'06'' – svolge bene il suo ruolo di marcatore del «dentro» e del «fuori» dello spazio del film giacché si apre e chiude sull'entrata dello Scrittore e dello Stalker (il terzo personaggio, il Professore, è quello con lo zaino, già entrato). Dietro a una pesante porta di metallo arrugginita e piena di polvere si nasconde lo Stalker – a 90'12'' – dopo aver lanciato la pietra che in questo caso fa le veci dell'ultimo dado-cometa lanciato per segnare la via da seguire. All'apertura delle seconda massiccia porta metallica alla fine del tunnel a 98'04'' lo Scrittore si trova davanti ad una scala di ferro, scende e si immerge nell'acqua fino al petto, poi risale una scala uguale alla precedente; il Professore lo segue, ammettendo di avere con sé un'ampolla di veleno per ogni evenienza: infatti tiene ben asciutto il suo zainetto tenendolo al di sopra della testa; e, per terzo, lo Stalker, fa la stessa cosa. Non prima tuttavia che la guida abbia spinto lievemente con la mano la pistola dello Scrittore nell'acqua (a 99'55'') a conferma che gli oggetti sepolti nella mucillagine – ad esempio quelli da 81'42'' a 83'52'' – sono l'accumulo, dal passato, di altre presenze umane di vario tipo. Ancora una porta cigolante che si sente sbattere e non si vede ma, aprendosi e chiudendosi più volte tra 116'10'' e 117', fa alternatamente entrare o impedire la luce, è quella che consente al Professore di rimanere per qualche istante a osservare uno scheletro semimummificato, quasi un'informe materia fossile davanti alla quale sembrano fare la guardia un cane lupo nero e una bottiglia di vetro verde scuro dal collo lungo. Oltre a quella di cui ci si sta occupando, un'altra porta che invece il Domenico di *Nostalghia* apre sul nulla, in quanto si tratta di un infisso collocato in mezzo allo stanzone a 58'15'', serve comunque a sottolineare la metodica eccentricità dell'uomo. Condizione che viene rappresentata, in alternanza di b/n e colore sotto il rumore di una segheria al lavoro in un fuori campo ripetuto sovente nel film, attraverso un'altra porta che si apre – a 59'53'' – e che si riferisce all'uscita forzata eseguita dai carabinieri dopo gli anni di volontaria segregazione di Domenico e della sua famiglia per paura della fine del mondo.

E, appunto da 45'07'', la macchina da presa, in b/n, esplorando a volo radente l'impiantito dove si intravvedono, nel fango, a sinistra una vecchia bicicletta adagiata e, appena poco più avanti, sulla destra una sedia di legno impagliata e sfondata, senza soluzione di continuità arriva alla soglia del parapetto della porta, nascosto dalla vegetazione mineralizzata, per superarla e stringere, sì da fermarsi sull'esterno, verso un «fuori» assolutamente indifferenziato rispetto all'interno: in sintesi, 1+1=1.

Aprendo quella porta il poeta si accinge a varcare con la medesima solitudine del suo regista il limite tra normalità e follia, fede e visualizzazioni trasgressive di umidi grumi di alienazione mentale. In buona sostanza supera l'ostacolo che divide ragione e sragione.[6] O, per dirla con la ben nota riflessione di Todorov sul fantastico, si trova a dover decidere se superare quella soglia di incertezza di fronte a un avvenimento incongruo che può portare verso lo «strano» o verso il «meraviglioso»[7]. Soglia che trova un chiaro corrispettivo materiale nello stesso confine, quella demarcazione già dolorosamente sperimentata dai tre personaggi di *Stalker*. I quali, dopo un lungo viaggio iniziatico per entrare nella «Zona» proibita e la *via crucis* laica alla cui ultima stazione c'è la Stanza dei Desideri dove si avverano, per l'appunto, i sogni e le sincere richieste umane, restano psicologicamente bloccati sulla soglia della camera, quasi come i borghesi surrealmente paralizzati dalle loro ritualità ne *L'angelo sterminatore* (*El angel exterminador*, Luis Buñuel, 1962).

Lo sguardo di Gorčakov si affaccia su un labirinto di acqua e terra e, con il tipico metodo del volo radente della macchina da presa, Tarkovskij transita da un paesaggio «mentale» terracqueo, autocreatosi nel tempo sul pavimento della casa di Domenico, al paesaggio «fisico» di terra e aria esistente *oltre* il confine della porta divelta alla quale restano solo i muri di sostegno e un pezzo di tenda. E questo avviene senza soluzione di continuità, allo stesso modo in cui crescerà, con l'armonia dei tempi della natura, la vegetazione nel giardino della casa della madre di Alexander in *Sacrificio*. Solo che lì l'errore dell'uomo sarà quello di voler «aggiustare» il lavorìo della natura nel fluire bagnato del tempo tagliando rami, potando piante, sarchiando il terreno, sistemando cespugli e rovi. E infatti i risultati saranno disastrosi perché tutta la naturalezza, la bellezza di un giardino incolto – ovvero coltivato dal ritmo armonioso della natura – era sparita, brutalizzata da una forma di violenza esercitata peraltro a fin di bene, per far piacere alla vecchia donna. Qui, con Domenico il pericolo non si corre perché, come si può verificare osservando con grande attenzione l'immagine inquadrata, la macroscopia del soggetto si sposa intensamente con le intenzioni del personaggio che offre all'occhio vigile una piccola varietà di oggetti pieni di significati (tarkovskiani).

Per anticipare quanto sta per accadere prima del colloquio tra il russo e Domenico, ovvero lo scarto dalla norma – pedalare con la bicicletta sollevata da terra come una sorta di levitazione oggettuale non di corpi nello spazio come sovente capita ai personaggi tarkovskiani di immaginare a sugello di emozioni forti – vale a dire questa intenzionale *cancellazione della soglia*, si ha un ribaltamento di parametri oppositivi tale da far divenire il colore un contrastato bianco e nero e percepire il breve come non breve, il piccolo come grande, il *vero* naturale che, come un negativo fotografico, prende l'impronta del *falso* rispecchiandone l'identità delle coordinate; e ancora, il piano lungo come un piano largo, la parte come il tutto, il dentro come il fuori ecc. nel senso che, come già rilevato e come non si cesserà di insistere, non c'è più alcuna differenza tra il fuori ed il dentro (della realtà *nella* immaginazione). In definitiva, si è a quanto sta molto a cuore al regista, cioè il rovesciamento e la frantumazione dei collegamenti consueti – un mezzo campo lungo identico ad un primo piano – per rivendicare il ribaltamento tra *forza* e *debolezza*, tra *ragione* e *poesia*, per il sublime primato delle seconde.

Cose che parlano

Come detto, i pochi oggetti di questa nostra inquadratura ai quali è possibile riservare una certa dose di interesse possono essere individuati nel *pavimento* a mattonelle, nell'arrugginita *bicicletta* di sinistra, nella *sedia* sfondata dall'altro lato e un po' più avanti, al centro e in asse con la *porta* nella *porta* che, come s'è più volte rilevato, assume lo status di *porta-paesaggio* e, conclusivamente, la *casa* che contiene la stanza e almeno altre due camere che più tarkovskiane di così non si può. Vediamoli nell'ordine.

Il pavimento è la base sulla quale poggia tutto il resto. Le piastrelle rettangolari un tempo bianche, visibili in basso in primo piano, sono sbeccate ma la loro posatura geometrica

ordinata e regolare stride – come *deve* assolutamente stridere – con le altre *macchie di tempo* che premono sull'inquadratura. La piccola superficie piastrellata può invitare subito l'occhio all'acqua nella quale sembra, per dir così, «immersa», la sedia. Se fosse una stanza di disbrigo, un magazzino, potrebbero esserci parecchi altri oggetti, come infatti capita nello stanzone – a 58'10'' – dove piove dentro.

Qui invece la piccola macchia di pavimento e acqua ospita un oggetto che, al pari della bicicletta, non serve più all'uso, ma presidia l'area affinché la piccola plaga possa restituire, come fosse uno specchio – oggetto quanto mai decisivo nella poetica tarkovskiana al punto che un suo film all'ossessione dello specchio è persino intitolato – la suggestione di una «Zona» di stalkeriana ascendenza di tipo anfibio prima che lo sguardo si perda nell'ansa formatasi a partire dal punto in cui giace la bicicletta e sviluppatasi nella curva di destra. Per poi perdersi, similmente al fiume del tempo del suo cinema, vicino alla porta-porta.

La sedia di legno sfondata è di tipo comune, da casa di contadino o da osteria; verosimilmente ha avuto la sua funzione domestica durante l'autosegregazione e l'inerzia attuale sta a rammemorare un tempo passato, trascorso, non del tutto morto, ma in lunga marcescenza come il legno di cui è fatta. E sull'oggetto-sedia il regista interviene in non poche situazioni stimolanti della sua produzione.

La prima sedia da ricordare sta al centro del corridoio del conservatorio – con sopra un gatto – dove il bambino Saša va per la prova de *Il rullo compressore e il violino*, film-saggio alla scuola di cinema di Mosca nel 1960 (a 5'04''). A 8'38''dello stesso film Saša lascia sulla sedia di una bambina, in primo piano, la mela rossa che voleva mangiare in attesa del suo saggio musicale. Più avanti, a 11'47'', appare il primo piano del torsolo della stessa mela di 8'38'' lasciata dalla bambina che l'ha spolpata nell'attesa del suo turno, a segnare il tempo passato *dopo* l'entrata del bambino e quello *mentre* lei attendeva.

Accanto all'auto che è un ammasso di rottami metallici – a 21'44'' – durante la prima visione apocalittica di Alexander in *Sacrificio*, tra i molti oggetti descritti c'è (a 21'47''), adagiata sul terreno, una sedia di legno sfondata e un'altra, nella stessa inquadratura in movimento, a 22'02'' anch'essa rotta sul piano del sedile, ma in piedi.

Per spiegare il suo ricordo di bambina nel quale il padre decide, in lacrime, di abbandonare le scene dove recitava Shakespeare e Dostoevskij perché si vergognava davanti al pubblico, Marta, la figlia di Alexander in *Sacrificio* prende – a 26'04'' – dal tavolo rotondo della sala una delle sedie, la gira e si siede rivolta verso il padre, seduto a sinistra e a Victor, a destra, sulla sedia a dondolo mentre stringe tra le dita un sigaretto spento.

Nella visione onirica, in b/n, di Alexander dopo l'implorazione a Dio dell'offerta assoluta di se stesso e di tutto ciò che possiede, a 75'16'', è seduto su una sedia all'interno di un locale incubico e molto buio che prende un po' di luce da una porta senza infissi o vetri dalla quale pende, lateralmente da destra, una tenda che sembra un velo mortuario. La macchina da presa ci passa dentro e mentre zooma in avanti, Alexander esce per porsi nel riquadro del vano finestra proprio mentre il «velario» cade in basso (a 75'56'').

Allontanandosi in silenzio e conducendo a mano la bicicletta di Otto per recarsi a cercare intercessione presso la «strega» Maria, l'unica che forse potrà salvare tutti dalla angosciosa minaccia definitiva, Alexander inavvertitamente urta a 93'02'' una delle sedie bianche di ferro del giardino. E poi, a casa della donna, è stando seduto su una sedia che ricorda l'errore fatale della pulizia del giardino della madre.

Dopo aver fatto allontanare i suoi familiari con la scusa di una passeggiata per vedere l'albero secco di Ometto, Alexander, a 124'25'', rientra in casa e si appoggia ad una sedia che si rompe facendolo cadere sul divano. Stringe nella mano destra la pistola che, sempre zoppicando, rimette nella borsa del medico da cui l'aveva presa; poi la prende e, insieme alla sua giacca, porta il tutto nell'auto che sposta lontano dalla casa.

Il secondo oggetto cui s'è fatto cenno per la nostra inquadratura di riferimento, è la bicicletta, e non sono pochi i contesti in cui questo mezzo appare in Tarkovskij.

La prima, col manubrio da corsa, appare a 15'08'' de *Il rullo compressore e il violino* quando il ragazzo più grande del gruppo che prende sempre in giro Saša da loro ironicamente chiamato «il musicista», invidioso per il fatto che l'operaio ha fatto salire il bambino sul rullo consentendogli anche di guidarlo in movimento, inforca appunto la bicicletta per gironzolare dalle parti della pesante macchina asfaltatrice. Le evoluzioni non avranno fortuna perché andrà a sbattere contro un muro e se ne ritornerà sul marciapiede dai compagni tutto ammaccato con la coda tra le gambe, la bici senza una ruota e il campanello che verrà spiaccicato sotto il rullo del pesante mezzo.

A 41'13'' di *Nostalghia* entra in scena la bicicletta del «matto» Domenico sulla quale l'uomo, davanti casa sua, pedala stando fermo, fino a 41'50'' mentre Eugenia, la giovane interprete «rinascimentale» cerca, invano, di convincerlo a parlare con Gorčakov, scrittore russo in Italia per condurre delle ricerche finalizzate a un suo libro. L'uomo riprende a pedalare a 42'24'' fino a che la donna rinuncia ed esce di campo (a 42'40''), ma lo stesso continuerà ad inforcare il mezzo e a pedalare fino a 44'18''.

Nella piscina vuota di Santa Caterina, quando Gorčakov vi si reca a 101'25'' dello stesso film mentre, contemporaneamente, a Roma Domenico, il «matto» che vuole attraversare quella piscina con una candela accesa sta facendo il suo discorso sulla follia, una ruota di bicicletta verniciata di bianco, ora scrostata, sta in compagnia di una bambola senza testa anch'essa calcificata dal tempo e dall'acqua calda e non manca una vecchia e arrugginita lampada a olio.

Otto, il «postino» di *Sacrificio* arriva in bicicletta a 7'46'' per fare gli auguri all'amico Alexander sulla riva dell'isola svedese di Farö dove, con il figliolo Ometto, sta piantando un alberello secco. E poi, da 8'52'' a 14'30'', accompagna l'uomo ed Ometto verso casa, pedalando a zig zag fino a che perderà l'equilibrio perché il bambino, per scherzo, con il suo *lazo* lega la ruota posteriore della bici ad un cespuglio, non prima di essersi fermato – da 11'35'' a 13'30'' – e, seduto per terra indossando un paio di stivaletti neri, discute di filosofia e del senso dell'esistenza umana.

Una seconda presentazione di Otto si ha a 29'35'' quando l'uomo arriva a piedi alla casa di Alexander conducendo a mano la bicicletta (7'46'') con la quale porta un grande quadro – non la riproduzione bensì l'originale di una mappa dell'Europa nel Seicento – il regalo di compleanno per l'amico. E trova ad attenderlo tutti i personaggi, tranne Maria detta «la strega» e Ometto, davanti all'elegante portico dell'abitazione (a 30'27''); subito dopo, a 31'05'', osservano il prezioso dono all'interno della casa, nella grande sala da pranzo dove hanno portato la stampa.

A 86'13'' Otto informa Alexander di avergli lasciato la sua bicicletta sotto agli alberi così – senza usare l'auto perché si

sentirebbe il rumore – potrà andare da Maria e giacere con lei come ultima *chance* per cercare di salvare tutti dalla catastrofe annunciata.

Pedalando per la stradina tortuosa nella notte incombente, a 93'55'' Alexander sterza verso sinistra per evitare una pozza d'acqua, perde l'equilibrio e cade dalla bicicletta provocandosi dolore. Si rialza e solleva il mezzo, a 94'03'', si accinge a riprendere il cammino ma – a 94'15'' – gira la ruota e inverte la marcia zoppicando un po' con la gamba sinistra, però si ferma a 94'33'', si volta indietro (verso la macchina da presa) e decide di tornare sui suoi passi: gira nuovamente la bicicletta nella direzione iniziale, verso la casa di Maria, e procede a piedi conducendo a mano il mezzo fino ad uscire di campo a 94'53'' mentre una breve panoramica verso destra rivela un'auto – che potrebbe anche essere quella di Victor – con lo sportello aperto e un'ampia tenda o lenzuolo sporgente dal sedile anteriore del passeggero.

Perplessa circa la strana richiesta di Alexander di amarlo fisicamente quale atto estremo di salvezza, la giovane contadina – a 108'14'' – si alza dal letto sul quale è seduta con l'uomo che ha poggiato la testa sulle sue gambe, e si offre di riaccompagnarlo a casa, perché, afferma, anche lei ha una bicicletta. E quando l'autoambulanza sta per portare via Alexander, arriva in bicicletta Otto per l'ultimo saluto all'amico prima che la casa divorata dalle fiamme crolli definitivamente. Mentre la croce rossa sta conducendo via Alexander, Maria, la strega buona, prende la bicicletta di Otto e la segue, a 135'50'', tagliando però lo spazio diametralmente al percorso stradale dell'auto. Si ritroveranno, incrociandosi, a 138', quando, davanti ad Ometto, a due secchi pieni d'acqua e all'albero secco, Maria attende il passaggio del mezzo sanitario. Poi, a 139'20'', riprende la bicicletta e si avvia in senso opposto lungo la stradina tortuosa che costeggia la riva del mare.

Per quanto riguarda la nostra inquadratura, la bicicletta, inutile come mezzo di trasporto perché arrugginita, mancante di alcuni pezzi, in disuso e abbandonata anch'essa dopo gli anni brutti del passato, è però, se possibile, più importante di quella che Domenico tiene davanti alla casa. Entrambe non servono per muoversi, ma quella adagiata nella stanza piena di muschio e di acqua corrisponde all'immobilismo al pari della sedia abbandonata. Tutto deve apparire immobile e, di nuovo, torna la contraddizione dell'inquadratura singola in un cinema del tempo mosso e, non tenendo conto dello *zoom in*, tutto sommato ferma con i due oggetti oppositivi posti quasi l'uno di fronte all'altro, per tutti e due avviene la negazione inquieta della loro funzionalità: il moto della bici è stasi e la sosta della sedia non la può consentire. Detto altrimenti, non potendo far uscire il personaggio di Domenico da un'*empasse interiore*, il regista non consente né che si stia fermi né che ci si muova. Impossibile, si dirà. No, perché qualcosa si muove e vola instancabilmente nel tempo liquido tarkovskiano. E l'unico oggetto idoneo a farlo e a restituire insieme il blocco e il moto è, come molto spesso avviene in Tarkovskij, la cinepresa.

Difatti, nel tempo compreso tra 45'07'' e 45'54'' necessario alla macchina da presa per arrivare dalla soglia *davanti* alla porta alla seconda soglia confinante con la natura mineralizzata che sta *al di là* della natura nello stanzone che appare più vivente di quella esterna – e tutte e due non sono né morte né vive: sembrano in attesa! – le linee di forza dell'inquadratura si dispongono secondo due segmenti. Quello più corto è obliquamente delineato da sinistra a destra lungo l'asse bicicletta-sedia e il più lungo copre in verticale la profondità di campo dalla porta di legno alle pendici montuose collocate sullo sfondo. Una volta ancora ci si trova di fronte alla figura cinematografica,[8] all'immagine solo visiva ché non ha bisogno di parola alcuna, della traccia dell'*incrocio* dove convergono spinte, temi e lampi di poesia che fanno pensare al segno della *croce*. Non potendo in questa sede sviluppare usi e funzioni della croce nel cinema etico e spirituale di Andrej Tarkovskij – certamente presente ne *L'infanzia di Ivan* (*Ivanovo detstvo*, 1962), *Andrej Rublëv*, *Stalker, Nostalghia* – si ricorda soltanto che una tra le più note croci tarkovskiane sta in *Sacrificio*, l'ultimo film. Il tintinnio di bicchieri di cristallo a calice iniziato a 43'15'' serve a preparare l'inquadratura di 43'38'' dove altri bicchieri tintinnano più fortemente nel vassoio d'argento che vibra come per un terremoto dal rumore crescente; e, mentre i vari personaggi – tranne il protagonista Alexander, la figlia Maria ed il piccolo figliolo Ometto – attraversano da sinistra a destra e viceversa l'inquadratura – a 43'50'' – il rumore fortissimo di un aereo a reazione permette alla macchina da presa di completare, per l'appunto a croce, il movimento dell'asse orizzontale anche in senso verticale con uno *zoom in* sulla cristalliera della sala per riprendere una serie di oggetti posti sui ripiani, tra i quali una sveglietta, dei libri, una cornice d'argento, una saliera, una teiera, delle foto. Ma, soprattutto, una caraffa di vetro trasparente piena di latte che si abbatte a 44'02'' sul pavimento di legno infrangendosi in molti pezzi spandendo il bianco sull'intero piano orizzontale del quadro filmico. Vale qui la pena di ricordare brevemente, per associazione di idee ed in riferimento all'influsso che il cinema di Andrej Tarkovskij ha esercitato e continua ad esercitare nell'arte e nella cultura, che il brano musicale dei R.E.M. *Loosing my religion* inizia, e continua per circa un minuto e mezzo, riprendendo con grande chiarezza di citazione e di omaggio questa immagine, il pavimento di legno (le assi de *Lo specchio*), la pioggia con la finestra della camera di Gorčakov a Bagno Vignoni in *Nostalghia* oltre che la «soglia» di *Stalker*.

Se non è possibile considerare il fuori campo visivo dell'inquadratura che inizia a 45'07'' di *Nostalghia* – e che prevede almeno, da 52'45'' a 53'26'', il grande capannone abbandonato dove, nel sole scintillante, piove dentro e risalta il noto cartello «1+1=1» («una goccia più una goccia fa una goccia più grande: non due!»), oppure la stanza dello specchio e del piano sequenza «impossibile» a 48'03'' – non ci si può tuttavia esimere dal richiamare l'attenzione sui due fuori campo sonoro che la accompagnano, il cinguettio degli uccellini nella quiete della campagna aretina e del rumore delle macchine di una segheria al lavoro. Sono segnali di realtà che entrano nella non meno reale esistenza degli oggetti, della stanza, della casa e di Domenico. E, per quanto riguarda la segheria, è qualcosa di molto vicino a quanto capita con l'apparecchio telefonico in *Stalker*. Nel bel mezzo dell'inquietante Zona e vicino alla Stanza dove si realizzano i desideri, all'improvviso e del tutto immotivatamente, suona il telefono. La cosa è talmente irreale che, nella surrealtà della situazione nella quale si trovano i tre personaggi, lo Scrittore, rispondendo dopo il quarto squillo – a 109'40'': qualcuno cerca una clinica! – sembra dapprima non stupirsi che nello sfacelo apocalittico nel quale sono, una linea telefonica possa funzionare; salvo poi, a 109'51'', come in un *double take* collettivo, i tre realizzeranno l'eccentricità della cosa. E tuttavia, serve ancora sottolineare che l'intrusione del dato reale nel fantastico onirico tarkovskiano non è qualcosa di escludente ma inglobante?

Per avviarci a una conclusione rispetto allo scenario drammaticamente spoglio ma ricco di molteplici interpretazioni dell'inquadratura in corso di analisi, rimangono da segnalare gli ultimi due manufatti suggeriti dall'immagine, la tenda e la casa.

La tenda, ma sarebbe meglio dire il simulacro di una tenda, un informe brandello svolazzante, patetico e più corto del dovuto. Un avanzo, uno scarto d'arredamento – come gli altri manufatti con i quali questa dimora nella stanza delle macerie dell'animo del «matto» Domenico – assolutamente inutile a riparare dalla luce o dalla polvere epperò testimone silenzioso del tempo andato, una sorta di tenda-sipario. E come questa, altre e in diversi film del regista russo, si impongono all'attenzione.

Una tenda finemente ricamata – a forte contrasto con i brandelli appesi nella stanza-paesaggio dello stesso *Nostalghia* – tirata sulla porta della stanza del «folle» protagonista impedisce alla luce del sole di entrare (a 46'42'') mentre la macchina da presa si sposta verso sinistra a rivelare Gorčakov davanti ad uno specchio a 46'50'' (e da lì parte subito dopo il piano sequenza cosiddetto «impossibile» giacché rivela l'uomo a sinistra dell'inquadratura senza che vi sia stato uno stacco o lo stesso sia passato *dentro* il quadro, avendolo solo pochi secondi prima lasciato sul lato destro della medesima inquadratura).

Ancora una tenda ricamata ed elegante fa da sipario a 112'10'' di *Sacrificio* in apertura della sequenza dello studio di Alexander la mattina del *day after* e l'incontro dell'uomo con Maria a casa sua. L'immagine della tenda è assai prossima in Tarkovskij sia alla funzione dinamica del telo, sia a quella del velo. In questo senso a volte la loro presenza sottolinea il movimento insieme a cambiamenti di stato delle cose, degli oggetti e delle persone.

Come, per esempio, in *Andrej* Rublëv, un telo bianco immerso nell'acqua – a 42'57'' – fa da pretesto d'apertura alla ricreata *Via crucis* nella quale il monaco pittore di icone, attraverso la croce lignea, vede la passione di Cristo fino alla sua morte (da 43'01'' a 47'18''). E il bianco del lenzuolo che si fonde con il grande e diffuso bianco della neve nell'intero paesaggio bruegeliano circostante, permette anche alla macchia di nero, da intendere come il rosso della sofferenza, delle ferite e del sangue dell'uomo che porta il pesante legno fin sul monte, di imbrattare in due punti il costone lungo il quale sale il lento e ridottissimo corteo di donne e ragazzi sereni e persino sorridenti. O anche nel primo sogno di Ivan ne *L'infanzia* oppure ne *Lo specchio* (*Zerkalo*, 1974) quello ancora onirico, del vento a 76'.

Ancora da *Lo specchio*: il vento a 91'05'' fa oscillare tende, veli di varie forme e misure, vestiti stesi, teli e tovaglie di pizzo ricamate che, a mo' di sipario, aprono e chiudono il movimento della macchina da presa su uno specchio nel quale si riflette un chiarore, prima di rivelare tra la luce ed il buio, il bambino stringere nelle mani un vaso pieno di latte che, nuovamente in *ralenti* quasi come in un'immagine fissa, egli accosta alle labbra senza bere (a 92'57'').

Ancora un ampio e leggero velo ricamato, nello stesso film, si apre come un sipario sulla stanza della casa dell'infanzia piena di sole a 93'45'': oggetti d'arredamento vari, il tavolo, un bicchiere, una sedia con sopra un libro e un mozzicone di candela spento, un vaso con dei fiori bianchi, altri libri, una sveglia e, sul davanzale di una finestra spalancata, due uova (a 94'08''), un libro aperto.

Immagine quest'ultima che, al pari della tenda, non chiude nulla e su nulla si può abbassare perché non c'è niente da chiudere, semmai, come fosse un sipario iniziatico, da aprire sul contenitore che in qualche modo ricomprende altri manufatti, cose e oggetti, la casa tarkovskiana.

Talmente presente nel suo cinema da non consentire una dettagliata catalogazione, sollecita tuttavia alcuni scenari. Basti pensare alla casa-luogo-dell'anima all'inizio e alla fine di *Solaris*, alle diverse case di città e di campagna de *Lo specchio*, senza dimenticare la Casa Impossibile con la Stanza dei Desideri nella Zona di *Stalker* o alla casa-rudere di Domenico in *Nostalghia*.

In maniera lievemente differente ci si può regolare per le altre di *Nostalghia* e per quella di *Sacrificio*. Per quanto riguarda il primo – rilevando anche la presenza della casa romana dell'amico poeta e sceneggiatore Tonino Guerra in *Tempo di viaggio*, il film realizzato per scegliere appunto i luoghi ed i contesti italiani della «nostalghica» vicenda di Gorčakov – la casa russa, sollecitata alla memoria (a 13'08'' in b/n) dalla caduta di una piuma bianca, ospita un angelo – la moglie angelo del focolare – vestito di una lunga tunica candida e munito di grandi ali, piumate dello stesso colore; la figura, in lontananza, si gira verso la macchina da presa, ovvero verso Gorčakov (a 13'18'').

Il fumo di una sigaretta che l'uomo tiene tra le dita – a 16'08'' – rimanda per la seconda volta al ricordo della casa lontana nell'immagine di una donna che indossa uno scialle nero intenta a pulire un bicchiere a calice di vetro trasparente.

Una doppia variante del rifugio «nostalgico» dell'anima è, per un verso l'albergo di Bagno Vignoni presso il quale stanno per fissare una camera Gorčakov e la sua guida (a 16'44'') e, per altro verso la casa, non visualizzata, ma evocata dalla giovane interprete allorché racconta, a 16'50'', come una domestica abbia bruciato la casa dei suoi padroni per nostalgia, dato che voleva tornarsene in Calabria dai suoi familiari. E ancora, citando le chiavi di casa, Andrej Gorčakov torna – da 18'58'' a 19'28'' – alla continuazione del ricordo, anch'esso interrotto. Di nuovo, l'immaginazione della memoria di Gorčakov steso a riposare dopo un'epistassi, lo riporta alla moglie e alla casa in Russia. Sentendosi chiamata, la moglie Maria, si alza dal letto e va – a 73'45'' – alla finestra centrale di una stanza dove sono visibili, delle miniature, un quadro alla parete di sinistra e un tavolino con sopra delle bottigliette di vetro, mentre sul lato destro una sedia vicino alla finestra, evidenzia, a 74'09'', uno scialle sullo schienale e degli stivali. La donna, in camicia da notte, tira la tenda chiusa della finestra centrale sul cui davanzale interno c'è una colomba bianca.

Il definitivo ricordo di Gorčakov dopo l'impresa «inutile» ed eticamente esaltante dell'attraversamento della piscina di Bagno Vignoni con la candela accesa è anche quello dell'ultima inquadratura di *Nostalghia* (da 117'53'' alla fine): l'uomo, seduto per terra, davanti alla sua casa in Russia, con il cane lupo vicino e la pozza d'acqua antistante, allo stesso modo in cui la casa del padre del Kelvin di *Solaris* sta, insieme a tutto il resto, *dentro* l'oceano stesso e la camera-paesaggio-con-porta di Domenico sta *fuori e dentro la casa*, ora la Casa Russia in Italia sta *dentro* l'abbazia scoperchiata di San Galgano. E come nel tempio devastato di *Andrej Rublëv* comincia a cadere la neve, anche qui la fitta ma lieve nevicata sembra integrarsi nelle linee delle colonne.

Per quanto invece si riferisce a *Sacrificio*, accade che quasi contemporaneamente al segno della croce che Tarkovskij traccia con la cinepresa nella sequenza culminante, a 44'05'' – lo si è ricordato – con il vaso di latte che si abbat-

te sul pavimento della sala da pranzo, all'esterno, Alexander guarda la sua casa e poi si china – da 44'06'' a 44'22'' – a osservare una *maquette* in legno della medesima. Si tratta del regalo di compleanno di Ometto al padre – il piccolo uomo costruisce una piccola casa (con l'aiuto dell'amico postino Otto) – ma, sapendo che, per una serie di disavventure tecniche sul set, la casa dell'incendio finale ha dovuto essere costruita due volte, la *doppia casa*, implicitamente e in modo del tutto involontario, ribadisce le precedenti situazioni di *doppio* simbolico della casa nel cinema tarkovskiano, sia che si tratti di quelle della memoria dell'infanzia, di quelle abitate tra città e campagna, sia delle altre lontane dalla Casa Russia. Casa che, in questo stesso film, assume la funzione di uno degli oggetti del rito sacrificale definitivo.

Prima però c'è ancora la casa di Maria, davanti alla quale Alexander titubante sosta a 95'28'' in un b/n onirico-notturno, chiedendosi se davvero abbia un qualche senso essersi recato dalla donna per mendicare salvezza per sé e per i suoi cari.

Appoggia la bicicletta al muro scrostato, bussa due volte alla porta dell'abitazione mentre alcuni agnelli – qui segnalati in quanto sinonimi d'immagine della coppa donata dai Re Magi al Bambinello sacrificale – passano due volte, avanti e indietro, lungo il fronte dell'edificio prima che Maria faccia entrare l'uomo, a 96'22''.

Dopo l'autolavacro delle mani e prima di giacere a letto con Maria, ancora Alexander, a 101', inizia a raccontare della piccola casa, un cottage, che la madre possedeva e dove lui, prima di sposarsi con Adelaide, si recava sovente a trovarla.

Lo si è riportato in precedenza, ma giova darne di nuovo conto dato che, in particolare, la narrazione si fissa sul bellissimo giardino che l'uomo, credendo di far bene, armato di cesoie, forbici, rastrello e sega ripulisce tagliando e potando dato che da tantissimi anni nessuno lo curava più, con il risultato di aver brutalmente deturpato la naturalezza primigenia.

Non tenendo qui conto dell'incendio che il protagonista di *Sacrificio* appicca intenzionalmente alla propria bella casa come rinuncia e offerta di sé per la salvezza altrui, le case tarkovskiane e le sue stanze, parimenti agli oggetti presenti e suggeriti schematicamente dall'intensa inquadratura di *Nostalghia*, sono specchi autobiografici nei quali vivono e si riflettono esistenze di personaggi in crisi epocali che però riescono a dar vita ad una bella galleria di immagini indimenticabili.

1. Il richiamo qui è ad A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, Milano, 1988.

2. A. Tarkovskij, *Le temps conservé*, «Jeune Cinéma», 42, novembre-dicembre 1969, p. 16 (da «Iskusstvo Kino», 4, 1967).

3. Tarkovskij, *Le temps conservé*, p. 25.

4. La scheda tecnico-artistica fornisce utili informazioni. *Regia*: Andrej Tarkovskij e Tonino Guerra; *soggetto e sceneggiatura*: Andrej Tarkovskij e Tonino Guerra; *fotografia* (Technicolor): Giuseppe Lanci; *operatore*: Giuseppe De Biasi; *scenografia*: Andrea Crisanti; *costumi*: Rina Nerli Taviani, Annamode 68; *trucco*: Giulio Mastantonio; *montaggio*: Erminia Marani, Amedeo Salfa; *musica*: brani di Ludwing van Beethoven, Claude Debussy, Giuseppe Verdi, Richard Wagner; *consulente musicale*: Gino Peguri; *suono*: Remo Ugolinelli; *effetti speciali*: Andrej Tarkovskij, Paolo Ricci; *interpreti e personaggi*: Oleg Jankovskij (Andrej Gorčakov), Erland Josephson (Domenico, il «matto»), Domiziana Giordano (Eugenia, l'interprete), Patrizia Terreno (Marija, la moglie di Gorčakov), Laura De Marchi (la signora della piscina), Delia Boccardo (la moglie di Domenico), Milena Vukotic (l'addetta comunale), Alberto Canepa (un contadino), Raffaele Di Mario, Kate Furlan, Livio Galassi, Piero Vida, Elena Magoia; *produzione*: Lorenzo Ostuni e Manolo Bolognini per Opera Film e RAI 2, Italia-Sovinfilm, Mosca; *direttore di produzione*: Francesco Casati; *origine*: Italia, 1983; *durata*: 120'. Vale comunque la pena ricordare che l'inquadratura di cui si parla in questo saggio era già stata fissata da Tarkovskij in una inquadratura omologa situata a 43'50'' di *Tempo di viaggio*, il film preparatorio di *Nostalghia* realizzato nella forma di sopralluoghi visualizzati alla ricerca delle migliori *locations*, poi sintetizzate in gran parte nella Toscana di Bagno Vignoni, comune di San Quirico d'Orcia in provincia di Siena.

5. La minaccia terminale, concreta ed etica, preconizzata da Tarkovskij attraverso il personaggio di Domenico avrà sviluppo e completamento in *Sacrificio* con la figura del «pazzo» Alexander, interpretata, analogamente al «matto» di *Nostalghia*, dal grande attore bergmaniano Erland Josephson, recentemente scomparso.

6. «Il cinema di questo grande e solitario maestro di cinema – esule in patria come in esilio – è un cinema isolato, con pochi maestri e pochi allievi, perché è un cinema «rivoluzionario». Ed è rivoluzionario in quanto proclama l'esistenza di un'altra Ragione e sostituisce all'umanesimo populista e retorico la autenticamente umanistica verità di una *sragione* di cui soltanto la poesia può superare la contraddizione e darci la verità». L. Micciché, *Le «Sragioni» del poeta*, in F. Borin (a cura di), *Andrej Tarkovskij*, «Circuito Cinema», quaderno 30, giugno 1987, p. 8.

7. T. Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, 1977, pp. 25-26.

8. Sul complesso concetto di *figura* così come teorizzato da Andrej Tarkovskij, cfr. *De la figure cinématographique*, «Positif», 249, dicembre 1981 (da *O Kinoobraze*, «Iskusstvo Kino», 3, marzo 1979); tradotto anche in *Tra potere e poesia. «Personale» di Andrej Tarkovskij* (Reggio Emilia, dicembre 1983-gennaio 1984); «Cinemassessanta», 1, gennaio-febbraio 1987 e, per una nuova traduzione, in Borin (a cura di), *Andrej Tarkovskij*, pp. 17-31.

UN POCO NOTO CICLO DI *EVANGELISTI* DI AGOSTINO RUBINI[1]

ABSTRACT. *The article is about four* Evangelists *sculptures decorating the facade of San Lorenzo's church in Mestre (Venice); works of the sculptor Agostino Rubini (1558/59-before 1592), they were offered by a benefactor at the beginning of 19th Century and their provenance is unknown. The attribution to this artist was made possible only in recent times, thanks to a restoration of the building which revealed the artist's signature on Saint Mark and Saint John. The purpose of this paper is to analyze and to date these sculptures, comparing them with the works of Alessandro Vittoria, who was Rubini's uncle and master.*

Alcuni anni fa il duomo di San Lorenzo di Mestre è stato oggetto di un'importante campagna di restauro; particolarmente significativa si è rivelata la pulitura dei quattro *Evangelisti* occupanti le nicchie della facciata, che ha permesso di riportare alla luce la firma dello scultore Agostino Rubini, presente su due basamenti.[2] Le statue sono state riprodotte con la corretta attribuzione in una guida, edita successivamente al restauro;[3] visto tuttavia il carattere per lo più divulgativo di tale pubblicazione, si è ritenuto opportuno segnalare le opere anche in questa sede per un loro inquadramento nella produzione dello scultore. Tale scoperta contraddice quanto è stato sinora scritto su questo gruppo di sculture, datate solitamente tra la fine del Settecento e l'inizio del successivo, contestualmente al rifacimento dell'edificio, avvenuto tra il 1781 e il 1805 su progetto dell'architetto Bernardino Maccaruzzi, noto soprattutto per la facciata della chiesa di San Rocco a Venezia.[4] La precedente datazione era collegata alla loro donazione ai fabbricieri della chiesa, effettuata da un non meglio identificato Girolamo Lorenzo Giustiniani il 26 maggio 1810.[5]

Per la decorazione del nuovo duomo si dovette ricorrere principalmente ad opere alienate durante le soppressioni napoleoniche o in vendita sul mercato; dalla soppressa chiesa mestrina di Santa Maria delle Grazie arrivò l'altare maggiore,[6] mentre venne poi acquistato anche un discreto numero di sculture. Il 30 ottobre 1782 si stipulò, tra lo scultore Gregorio Morlaiter e i «sindaci» del duomo, un accordo per la vendita di un altro ciclo raffigurante gli *Evangelisti*, attualmente posto sopra i pilastri ai lati della crociera. Il contratto non dovette tuttavia essere rispettato in quanto il 6 ottobre 1787 il Morlaiter scrisse per sollecitare il pagamento delle sculture, che avrebbero invece dovuto essere saldate entro il 1 aprile 1785.[7] Questi documenti, pubblicati solo nel lavoro della Vattolo, erano probabilmente già noti in quanto Camillo Semenzato parlò, nel 1966, di «una tradizione» che assegnava queste opere a Gregorio Morlaiter;[8] lo studioso, pur notando un notevole scarto stilistico rispetto alle altre sculture dell'artista, definito in questo caso «scadente e confuso», accettò l'attribuzione, riportata poi da Antonia Nava Cellini e dalla stessa Vattolo senza alcuna discussione.[9] Essa è poi stata in seguito contestata da Simone Guerriero, che ha identificato questa serie di *Evangelisti* con quelli ornanti un tempo l'altare maggiore della vecchia chiesa veneziana di Santa Maria della Pietà, scolpiti da Enrico Merengo e che vennero acquistati il 20 luglio 1782 proprio da Gregorio Morlaiter; lo studioso ha supportato poi la sua proposta riferendo l'esistenza di bozzetti preparatori presso una collezione privata e proponendo in seguito convincenti confronti con opere appartenenti al catalogo dello scultore tedesco.[10] Tra le opere scultoree provenienti da altre sedi si ricordano inoltre i *Santi Agostino e Girolamo*, attribuiti tradizionalmente al Marchiori e posti nell'altare del transetto sinistro,[11] specularmente a un gruppo della *Beata Vergine con Angeli* proveniente probabilmente dalla chiesa veneziana dei Gesuiti e assegnato ad Orazio Marinali dal Semenzato.[12]

Minore attenzione hanno invece ricevuto gli *Evangelisti* del Rubini per i quali, alla pari delle altre sculture della chiesa, si ipotizza la provenienza da una chiesa veneziana, probabilmente vittima delle soppressioni; l'oblio del nome dell'autore sembra far supporre che, al momento del loro arrivo a Mestre, le firme non dovevano probabilmente essere più leggibili, nonostante le opere venissero sottoposte ad un intervento di ripulitura pochi giorni dopo l'acquisto.[13]

La formazione di Agostino avvenne in ambito familiare; il padre Lorenzo, figlio di un fornaio oriundo della Valtellina trasferitosi a Vicenza, fu operoso in vari cantieri palladiani tra cui si può ricordare, nella stessa città berica, il Palazzo della Ragione. Egli si imparentò in seguito con Alessandro Vittoria, sposandone la sorella Margherita;[14] il legame di parentela col grande scultore trentino fu fondamentale per lo sviluppo della personalità artistica di Agostino e del fratello Vigilio che, una volta rimasti orfani del padre, andarono ad abitare dallo zio a Venezia e per questa ragione Agostino viene citato in diversi documenti riguardanti il Vittoria, raccolti e trascritti da Victoria Avery.[15] Agostino contrasse poi un legame di parentela anche con lo stuccatore veronese Ottavia-

1. Agostino Rubini, *San Marco*, Mestre, Venezia, chiesa di San Lorenzo, facciata
2. Agostino Rubini, *San Giovanni Evangelista*, Mestre, Venezia, chiesa di San Lorenzo, facciata

no Ridolfi, nipote a sua volta dell'architetto Giovanni Maria Falconetto, che ne sposò la sorella Doralice.[16]

Agostino fu attivo soprattutto a Venezia e Vicenza; nella città lagunare, oltre all'*Angelo* per la Scuola di San Fantin, oggigiorno sede dell'Ateneo Veneto, fu operoso a San Zulian dove scolpì tra il 1581 e il 1583 un'*Addolorata* e un *San Giovanni Evangelista dolente* per la cappella del Sacramento,[17] opere entrambe firmate, mentre nel 1590 venne pagato per un'*Annunciazione* a rilievo sul ponte di Rialto.[18] Tra il 1588 e il 1591 fu poi presente nel prestigioso cantiere della Libreria sansoviniana, affiancato a scultori come Girolamo Campagna, Tiziano Aspetti e Camillo Mariani dove realizzò diverse statue per il coronamento dell'edificio, raffiguranti figure mitologiche, delle quali sono giunte a noi *Saturno*, *Pan* e due *Vittorie*, mentre non più presenti sono invece *Cerere* e *Diana*. Dalla lettura dei pagamenti sembra poi emergere che *Diana* e *Saturno* vennero scolpite assieme al fratello Vigilio, mentre per *Pan* e *Cerere* viene citato solamente Agostino.[19]

La sua attività vicentina fu soprattutto studiata da Giangiorgio Zorzi tramite vari contributi apparsi in «Arte Veneta»;[20] nel Teatro Olimpico egli partecipò all'esecuzione del ciclo di sculture raffigurante gli *Accademici*, realizzando le statue di *Pompeo Trissino* e *Giovanni Battista Pellizzari*, siglate dalle iniziali «A.R.», già ricordate da una fonte ottocentesca.[21] Sulla scorta di queste due opere la letteratura successiva tentò di attribuirgli altre sculture presenti nel teatro; diverse imprecisioni nell'identificazione si debbono allo Zorzi, che scambiò per esempio Pompeo Trissino con Angelo Caldogno, affermando poi di non

3. Alessandro Vittoria, *San Pietro*, Venezia, chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari, altare Zane

4. Alessandro Vittoria, *Il profeta Daniele*, Venezia, chiesa di San Zulian, altare dei Merciai

5. Alessandro Vittoria, *Sant'Andrea*, Venezia, chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari, altare Zane

ritrovare più la firma dello scultore sui basamenti.[22] Tali errori sono stati in seguito emendati da Maria Elisa Avagnina, che ha proposto convincentemente di assegnare al Rubini anche le sculture raffiguranti *Giacomo Ragona*, *Giovanni Locatelli*, *Vincenzo Garzadori* e più dubitativamente *Cristoforo Barbarano*. Tali opere vanno presumibilmente datate agli anni 1581-1583.[23]

Il Rubini partecipò poi, assieme al cognato Ottaviano Ridolfi, alla decorazione a stucco della cupola della villa Almerico Capra, nota comunemente come «La Rotonda»,[24] mentre a Vicenza lavorò anche a palazzo Barbaran da Porto dove fu operoso anche il padre Lorenzo, decorando con ricchi stucchi varie stanze.[25] Eccentriche rispetto a Venezia e Vicenza sono infine le sculture decoranti la facciata della parrocchiale di Santa Maria e Giuliana a Castello d'Aviano, una delle quali è firmata «OPUS AVGVSTINI RVBINI», mentre l'altra reca la data 1590; prive di inequivocabili attributi che ne consentano un sicuro riconoscimento, vennero pubblicate da Antonio Forniz come *Profeti*.[26] Va tuttavia precisato che i volti delle due figure sembrano rimandare alla consueta fisionomia con la quale vengono raffigurati i santi *Pietro* e *Paolo* e dello stesso avviso è anche Paolo Goi.[27] È stato infine ipotizzato un suo ruolo nella formazione di Camillo Mariani, avvenuta durante la partecipazione al ciclo decorativo del Teatro Olimpico a Vicenza.[28]

Passo quindi all'esame degli *Evangelisti* del duomo mestrino, la cui analisi non può prescindere dal confronto con le opere di Alessandro Vittoria, di cui il Rubini è evidentemente debitore. Penso in particolare a due serie di *Evangelisti*; la prima si trova nella controfacciata della chiesa veneziana di San Giorgio (1574), mentre la seconda è composta da quattro modelli in terracotta conservati presso l'Art Institute di Chicago.[29] Le quattro figure di Mestre poggiano su basamenti cilindrici decorati con motivi vegetali (nel caso dei santi *Matteo* e *Marco*) o da cherubini (santi *Luca* e *Giovanni*) e sono agevolmente riconoscibili per via della presenza dei loro canonici attributi.

La prima figura (n. 1) che si incontra è quella del patrono di Venezia, di buona fattura e recante sul basamento la firma «AVGVSTINO RVBINO»; l'evangelista è raffigurato come un uomo barbuto reggente nella mano sinistra il vangelo e il manto nella destra, accompagnato dal leone. Una scultura del Vittoria che può essere usata come termine di paragone è il *San Pietro* dell'altare Zane, nella chiesa veneziana di Santa Maria Gloriosa dei Frari, da cui il Rubini sembra riprendere la postura e i tratti somatici del volto (n. 3).

Molto felice è poi la raffigurazione di *San Giovanni evangelista*, forse la scultura più bella dell'intera serie, firmata «AVGVSTINO RVBINO F.» (n. 2); il santo, rappresentato con lineamenti giovanili, compie una torsione tipicamente manieristica portando le braccia alla sua sinistra mentre slancia il busto sulla destra, guardando verso l'alto. Si possono proporre diversi confronti tratti dal catalogo del Vittoria, si pensi, per esempio, al profeta *Daniele* (n. 4) posto sull'altare dei Merciai nella chiesa veneziana di San Zulian dove, come prima accennato aveva lavorato anche il Rubini.[30] Simili sono infatti la postura e il contrapposto con le braccia che appaiono volersi ritrarre mentre la gamba sinistra viene portata in primo piano. La posizione della parte alta del corpo sembra mostrare

6. Agostino Rubini, *San Luca*, Venezia, frazione Mestre, chiesa di San Lorenzo, facciata

7. Agostino Rubini, *San Matteo*, Venezia, frazione Mestre, chiesa di San Lorenzo, facciata

anche alcune affinità nella postura con un'altra scultura decorante l'altare Zane, ossia il *Sant'Andrea* (n. 5).

Più statico è invece il *San Luca* (n. 6), del quale appare interessante soprattutto il volto che si direbbe quasi essere un ritratto, con i lineamenti severi, il naso pronunciato e l'alta fronte stempiata. Anche in questo caso il Rubini si mostra fedele ai modelli del Vittoria, in quanto la fisionomia del volto del santo appare una ripresa da un'opera del maestro; esso presenta infatti gli stessi lineamenti che possiamo trovare nella terracotta di omonimo soggetto di Chicago. Nella postura presenta poi notevoli analogie con un'altra opera del catalogo del Rubini, ossia il già ricordato *San Pietro* firmato (n. 8) di Castello d'Aviano; allo stesso modo il santo è girato verso sinistra, guardando in lontananza e appoggiando il libro che regge sul fianco, mentre sono altresì identici il panneggio della veste avvolgente la figura, formante una fascia diagonale, e il braccio sinistro.

Il *San Matteo* (n. 7) appare invece come la più debole scultura del ciclo, frutto di un'esecuzione sommaria e compendiaria che si nota in particolare nel volto dell'evangelista e nel panneggio che all'altezza delle gambe sembra solamente abbozzato. Il santo è rappresentato con aria assorta e meditativa mentre legge il suo Vangelo e si appoggia su un bastone nodoso sorretto dall'angioletto che lo accompagna. Si possono notare in questo caso tangenze con l'altra delle due sculture di Castello d'Aviano, il *San Paolo* (n. 9), con una riproposizione della forma del volto e

8. Agostino Rubini, *San Pietro*, Aviano, frazione Castello, chiesa di Santa Maria e Giuliana, facciata

9. Agostino Rubini, *San Paolo*, Aviano, frazione Castello, chiesa di Santa Maria e Giuliana, facciata

10. Alessandro Vittoria, *San Marco*, Chicago, The Art Institute

la simile resa della barba. Tra le realizzazioni del Vittoria, l'opera più vicina a queste due sculture del Rubini è ancora uno degli *Evangelisti* di Chicago, il *San Marco* (n. 10).

In assenza di riscontri documentari, non è agevole proporre una datazione per il ciclo mestrino; come accennato in precedenza, la breve carriera artistica del Rubini iniziò a partire della fine dell'ottavo decennio del XVI secolo, coprendo interamente il successivo e forse sfociando nei primissimi anni del decimo, ma il relativamente scarno catalogo dell'artista non permette di individuare con sicurezza il percorso stilistico compiuto in questo breve lasso di tempo. Sembrano nondimeno possibili alcune precisazioni, derivanti dal confronto delle sue opere con quelle dello zio; Agostino appare essere indipendente solamente nel soggiorno vicentino durante i primissimi anni Ottanta, quando le sue sculture si distinguono per una minore fedeltà alle invenzioni vittoriane, come appare evidente nel caso delle statue per il Teatro Olimpico, mentre durante i suoi soggiorni lagunari è inesorabilmente attratto dall'orbita del maestro di cui replica i modelli, con quasi nessun margine di autonomia stilistica. Emblematica è al riguardo la differenza tra le sculture che realizza per il teatro palladiano (n. 11) e quelle invece per San Zulian (n. 12) dove aderisce invece fedelmente ai canoni formali del responsabile del cantiere.[31]

Utile indizio per fissare poi la datazione appare la data 1590 iscritta sul basamento del *San Paolo* a Castello d'Aviano; molto probabilmente, viste le notevoli somiglianze, anche il ciclo di Mestre deve essere stato scolpito in anni non lontani. Si propone perciò di collocare gli *Evangelisti* in anni vicinissimi a questa data, quando lo scultore sembra emanciparsi dalla tutela dello zio, se non a livello stilistico almeno per quanto riguardava le commissioni, ottenendo per esempio gli incarichi per l'*Annunciazione* di Rialto e le sculture della Marciana. Un'ipotesi suggestiva potrebbe legare queste sculture al cantiere di una chiesa costruita sul finire del Cinquecento e poi vittima delle soppressioni o demolita; a questo *identikit* potrebbero corrispondere le chiese di San Geminiano e di San Maurizio. La prima, terminata nel 1557,[32] venne demolita nei primi anni dell'Ottocento per la costruzione dell'ala napoleonica che unificava le Procuratie vecchie con quelle nuove. La seconda fu invece ricostruita proprio nel 1590,[33] ma di tale edificio non rimane nulla a causa dell'ulteriore rifacimento in stile neoclassico avvenuto nel 1806 ad opera di Giannantonio Selva. Nella guida di Francesco Sansovino non si trova nessun riferimento a un ciclo di Evangelisti da potere identificare con quello preso in esame.[34]

Per ricostruire la provenienza delle sculture sarebbe quindi molto importante riuscire anche ad identificare con precisione l'identità del donatore. Non è purtroppo dato sapere se egli apparteneva alla famiglia nobiliare dei Giustinian; se fosse il caso, è possibile che si tratti del Girolamo Lorenzo figlio di Daniel, appartenente al ramo Zustinian di San Pantalon, nato il 16 agosto 1741. In mancanza di riscontri documentari più precisi l'identificazione di questa figura con il prodigo donatore di Mestre rimane tuttavia allo stato attuale delle ricerche solamente un'ipotesi.[35]

FABIEN BENUZZI

11. Agostino Rubini, *Pompeo Trissino*, Vicenza, Teatro Olimpico

12. Agostino Rubini, *Addolorata*, Venezia, chiesa di San Zulian, altare del Santissimo Sacramento

1. Per i confronti sul tema tengo a ringraziare Andrea Bacchi e Paola Rossi; preziosi sono stati anche i suggerimenti bibliografici di Elena Catra e Valentina Dal Cin.

2. Per una biografia e catalogo delle opere si veda S. Zanuso, *Agostino Rubini*, in A. Bacchi (a cura di), *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, Milano, 2000, p. 779. Per un recente punto della situazione riguardo agli studi sullo scultore cfr. A. Bacchi, *Alessandro Vittoria e Palladio. Un modello per le statue della Rotonda*, Milano, 2007, in part. pp. 3-21.

3. S. Barizza et al., *Duomo di San Lorenzo martire: Mestre*, Saonara, 2005.

4. Per le vicende architettoniche e il patrimonio storico-artistico si rimanda a C. Vattolo, *La chiesa di San Lorenzo a Mestre*, Mestre, 1996. Si veda anche G. Zoccoletto (a cura di), *La Chiesa di S. Lorenzo negli anni della rifabbrica*, Venezia, 1993; S. Barizza, *Duomo di San Lorenzo*.

5. Come attesta la copia di una lettera indirizzata al donatore, conservata presso l'archivio parrocchiale, dove non viene tuttavia specificata la loro provenienza, si veda Vattolo, *La chiesa di San Lorenzo*, pp. 44, 52-53, 70, scheda 17, figg. 33-34. Dalla lettura del documento, trascritto dalla studiosa, si apprende che il Giustiniani fu molto munifico nei confronti della fabbriceria.

6. La relativa pala, una *Vergine col Bambino e i Santi Michele, Stefano e Lorenzo*, è un'opera del pittore fiammingo Pozzoserrato e probabilmente era già presente nella vecchia chiesa demolita; si veda L. Menegazzi, *Giunte a Ludovico Pozzoserrato*, «Arte Veneta», 15, 1961, pp. 119-126, in part. p. 126.

7. Vattolo, *La chiesa di San Lorenzo*, pp. 43, 50-51.

8. C. Semenzato, *La scultura veneta del Seicento e del Settecento*, Venezia, 1966, pp. 64, 138.

9. A. Nava Cellini, *La scultura del Settecento*, Torino, 1982, p. 259; Vattolo, *La chiesa di San Lorenzo*, pp. 66-67, scheda 12, figg. 18-21.

10. S. Guerriero, *Paolo Callalo: un protagonista della scultura barocca a Venezia*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 21, 1997, pp. 33-83, si vedano soprattutto le pp. 50-51, 71-73, figg. 55-58, pp. 80-81, note 63-70. I bozzetti sono stati poi pubblicati in M. De Vincenti, *Bozzetti e modelli del «Bernini Adriatico» Giusto Le Court e del suo «miglior allievo» Enrico Merengo*, «Arte Veneta», 62, 2005, pp. 55-81, in part. pp. 61, 63. Per l'alienazione di queste sculture della Pietà si veda invece G. Vio, *La vecchia chiesa dell'Ospedale della Pietà*, «Informazioni e studi vivaldiani. Bollettino annuale dell'Istituto italiano Antonio Vivaldi», 7, 1986, pp. 72-84, in part. p. 83, nota 17. La chiesa veneziana venne poi ricostruita tra il 1745 e il 1760 su progetto dell'architetto Giorgio Massari, con il nuovo altare maggiore decorato da sculture di Antonio Gai (*San Marco*), Giovanni Marchiori (*San Pietro*) e Giovanni Maria Morlaiter (*Angeli*). Per Gregorio Morlaiter, figura molto meno nota del padre, si rimanda a P. Rossi, *I Morlaiter a Santa Maria del Giglio*, «Arte Veneta», 51 (1997), pp. 107-115; T. Sharman, *Gregorio Morlaiter*, in Bacchi (a cura di), *La scultura a Venezia*, p. 770, tavv. 539-541. Le differenze tra le opere di quest'ultimo scultore e gli *Evangelisti* ex Pietà rendono insostenibile la vecchia attri-

buzione, mentre non appare oltretutto condivisibile il severo giudizio stilistico espresso da Semenzato. Il sollecito di pagamento del 1787 permette anche di posticipare la data di morte del Morlaiter, fissata dal Moschini al 1784, G. Moschini, *Della letteratura veneziana dal secolo XVIII fino ai nostri giorni*, Venezia 1806, III, p. 100.

11. Una fonte ottocentesca trascritta dalla Vattolo, *La chiesa di San Lorenzo*, pp. 67-68, scheda 13, riporta che le sculture sarebbero opera di un certo «Melchiori» ma allo stesso tempo la loro esecuzione veniva fissata al 1808, quindi esattamente trent'anni dopo la data di morte dello scultore agordino (2 gennaio 1778). L'identificazione di questo nome con quello del Marchiori è stata proposta dal Semenzato che collocava le sculture nella tarda attività dell'artista, C. Semenzato, *La scultura veneta*, p. 134 mentre alcune riserve sono invece state espresse da Bacchi, *Giovanni Marchiori*, in Bacchi (a cura di) *La scultura a Venezia*, pp. 745-747. Ultimo intervento in ordine di tempo è quello di Simone Guerriero, che propone invece di inserire la coppia di santi nel catalogo dello scultore e intagliatore Giacomo Piazzetta, cfr. S. Guerriero, *Per un repertorio della scultura veneta del Sei e Settecento (I)*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 33, 2009, pp. 205-292, in part. pp. 207, 278-279.

12. Semenzato, *La scultura veneta*, p. 98; Vattolo, *La chiesa di San Lorenzo*, pp. 68-69 (con bibliografia).

13. Datata 5 luglio 1810 è infatti una fattura di «B. Caron lustrador da marmi» per la pulizia delle sculture, Vattolo, *La chiesa di San Lorenzo*, p. 70.

14. Su Lorenzo Rubini si veda G. Zorzi, *Alessandro Vittoria a Vicenza e lo scultore Lorenzo Rubini*, «Arte Veneta», 5, 1951, pp. 141-157; M. Binotto, *I Rubini e gli Albanese*, in C. Rigoni (a cura di), *Scultura a Vicenza*, s.l., 1999, pp. 159-191, in part. alle pp. 160-166; Bacchi, *Alessandro Vittoria e Palladio*, pp. 4-17.

15. V. Avery, *Documenti sulla vita e opera di Alessandro Vittoria (1525 ca-1608)*, «Studi Trentini di Scienze Storiche. Sezione Prima», 78, 1999, 1 (Supplemento). Il 7 novembre 1570, ancora minorenne, è ricordato dallo zio nel suo terzo testamento all'interno del quale destina a lui e al fratello Vigilio la casa di San Giovanni in Bragora (pp. 73-75, doc. 77), mentre datato 13 giugno 1578 è poi il contratto di matrimonio con Laura, figlia di un sarto veneziano di nome Alvise trasferitosi a Vicenza (p. 118, doc. 104). L'attestazione successiva è del 29 agosto 1579 quando il Vittoria lo paga 32 Lire per lavori ad una nappa di casa Morosini (p. 119, doc. 107); tre anni dopo, precisamente il 6 maggio, è citato in occasione del contratto nuziale della sorella Vittoria (pp. 122-123, doc. 113). Altri pagamenti sono del maggio 1584 per l'*Angelo* di San Fantin dove viene nominato assieme ad un altro scultore trentino parente del Vittoria, Andrea Dall'Aquila (pp. 132-133, doc. 115-IV) ed è infine ricordato per l'ultima volta nel quinto testamento dello zio, redatto il 6 maggio dello stesso anno; quest'ultimo gli concede di tenersi i due terzi dei modelli e gessi, mentre la parte rimanente sarà del Dall'Aquila (pp. 142-143, doc. 121). Vittoria sopravviverà tuttavia al nipote, già morto nel febbraio 1595 quando nel suo sesto testamento lascia 300 ducati a Lucilla «fiola che fù de mio nepote augustino» (pp. 169-171, doc. 138). Una recente scoperta documentaria permette tuttavia di fissare il suo decesso prima del 1592; in tale data la figlia Doralice viene detta in un catastico dimorante presso la zia Doralice Rubini. Si può quindi presumere che Agostino fosse già morto, cfr. M.T. De Lotto, *Camillo Mariani*, «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 32, 2008, pp. 21-223, p. 94, nota 131.

16. R. Brenzoni, *Nuovi dati d'archivio sul Falconetto e su Bartolomeo e Ottaviano Ridolfi*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti», 112, 1953-1954, pp. 269-295, in part. alle pp. 290-291. Per l'albero genealogico della famiglia di Alessandro Vittoria si rimanda a A. Bacchi, L. Camerlengo, M. Leithe-Jasper (a cura di), *«La bellissima maniera», Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento*, Trento, 1999, p. 126.

17. C. Davis, *Shapes of Mourning: Sculpture by Alessandro Vittoria, Agostino Rubini, and others*, in A. Morrogh et al. (a cura di), *Renaissance Studies in Honor of Craig Hugh Smyth*, Firenze, 1985, II, pp. 163-176. Secondo la trascrizione del Davis (p. 164) le iscrizioni sono «[A]VG(VS?)TINVS RVBINVS F.» per il *San Giovanni Evangelista* e «[AVGVS] TINV(S) R. F.» per la *Vergine*. Sul cantiere si rimanda anche a S. Mason Rinaldi, *La cappella del SS. Sacramento in San Zulian*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti», 134, 975-976, pp. 439-456 (con attribuzione dell'*Addolorata* e del *San Giovanni* ad Alessandro Vittoria sulla base di un'errata lettura della firma).

18. Si veda A. Venturi, *Storia dell'Arte italiana. La scultura del Cinquecento*, Milano, 1937, III, pp. 317-332.

19. N. Ivanoff, *Il coronamento statuario della Marciana*, «Ateneo Veneto», n.s., 2, 1964, 1, pp. 101-112. Dalla lettura dei pagamenti trascritti emerge poi che Vigilio avrebbe realizzato una *Latona*, mentre nel suo contributo l'Ivanoff parla invece di una dea *Ope*.

20. *Alessandro Vittoria a Vicenza*; *Contributo alla datazione di alcune opere palladiane*, 9, 1955, pp. 95-122, precisamente alle pp. 103-106; *Le statue di Agostino Rubini nel Teatro Olimpico di Vicenza*, «Arte Veneta», 16, 1962, pp. 111-120; *Un nuovo soggiorno di Alessandro Vittoria nel Vicentino (I)*, «Arte Veneta», 19, 1965, pp. 83-94, in part. pp. 90-93; *Un nuovo soggiorno di Alessandro Vittoria nel Vicentino (II)*, «Arte Veneta», 20, 1966, pp. 157-176, in part. pp. 160-162.

21. A. Magrini, *Il Teatro Olimpico nuovamente descritto e illustrato*, Padova, 1847, p. 42.

22. Zorzi, *Le statue di Agostino Rubini*, pp. 112-119.

23. M.E. Avagnina, *Le statue dell'Olimpico ovvero «la messa in pietra degli Academici fondatori del teatro»*, in L. Magagnato, L. Puppi (a cura di), *Il teatro Olimpico*, Vicenza, 1992, pp. 85-127, in part. pp. 112-116. Sembra poi ormai accertata l'identificazione del Rubini con il fantomatico «Agostin Caneva» che, secondo documenti d'archivio, avrebbe realizzato la statua di *Pompeo Trissino*.

24. Zorzi, *Contributo alla datazione*, pp. 103-106; Binotto, *I Rubini e gli Albanese*, pp. 172-173.

25. Binotto, *I Rubini e gli Albanese*, pp. 166-172.

26. A. Forniz, *Secondo contributo allo studio della scultura sei e settecentesca in Friuli*, «Udine. Bollettino delle Civiche Istituzioni Culturali», 8-11, 1969-1972, pp. 39-60, in part. pp. 56-59.

27. P. Goi, *Scultura veneta del secolo XVI nel Friuli patriarcale*, in L. Finocchi Ghersi (a cura di), *Alessandro Vittoria e l'arte veneta della maniera*, Udine, pp. 137-152, p. 144.

28. De Lotto, *Camillo Mariani*, p. 32

29. Per questi due cicli cfr. rispettivamente M. Leithe-Jasper, scheda 82, in Bacchi, Camerlengo, Leithe-Jasper (a cura di), *«La bellissima maniera»*, pp. 364-367; Bacchi, *Alessandro Vittoria*, pp. 34-35.

30. Per la documentazione relativa a quest'altare cfr. Avery, *Documenti sulla vita*, pp. 136-141 (docc. 119 I-119 XIII). Il 2 aprile 1584 e il 26 maggio dello stesso anno, Vittoria pagò Andrea Dall'Aquila per lavori alle sculture dell'altare.

31. Si veda sulla questione Bacchi, *Alessandro Vittoria*, pp. 17-21.

32. Flaminio Corner, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello tratte dalle chiese veneziane, e torcelliane*, Padova, 1768, pp. 203-204.

33. Corner, *Notizie storiche*, pp. 207-208.

34. Francesco Sansovino, *Venezia città nobilissima e singolare, et hora con molta diligenza corretta, emendata e più d'un terzo di cose nuove ampliata dal M.R.D. Giovanni Stringa*, Venezia, Presso Altobello Salicato, 1604; Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima e singolare, con le aggiunte di Giustiniano Martinioni*, Venezia, Appresso Steffano Curti, 1663. Quest'ultima edizione è consultabile in rist. anast. con indici a cura di Lino Moretti, Venezia, 1968.

35. *Protogiornale per l'anno MDCCXCVII ad uso della Serenissima Dominante Città di Venezia, che comprende oltre le giornaliere notizie, tutte quelle segnate nella Tavola, ed il nuovo libro d'oro*, Giuseppe Bettinelli, Venezia, 1797, p. 187. Nel suo repertorio delle famiglie nobili veneziane, lo Schröder ricorda un Girolamo Lorenzo Giustinian, figlio di Sebastiano Giulio del ramo di San Barnaba, che nasce tuttavia il 21 giugno 1823. F. Schröder, *Repertorio genealogico delle famiglie confermate nobili e dei titolati nobili esistenti nelle provincie venete*, Venezia, 1830, I, p. 384.

DALL'ALLIEVO AL MAESTRO: SULLE TRACCE DI MATTEO ZACCOLINI PER RITROVARE *LA NOVA PRATTICA DI PERSPETTIVA* DI SCIPIONE CHIARAMONTI DA CESENA[1]

ABSTRACT. *This paper introduces the discovery of* La Nova Prattica di Perspettiva *di Scipione Chiaramonti da Cesena (1610). The manuscript, of which little is known, was found in the Chiaramonti descendants' private library during a research on the relationship among the author and his most famous scholar, the perspective painter Matteo Zaccolini (1574-1630). As it can be evinced from the title, the text deals with the theory of linear perspective and it contains an interesting focus on the perspective representation of figures on rounded surfaces.*

Il fratello laico teatino Matteo Zaccolini (Cesena 1574-Roma 1630),[2] pittore e teorico di prospettiva del XVII secolo, dedica il suo trattato[3] al maestro Scipione Chiaramonti (Cesena 1565-Cesena 1652),[4] «Gentill[issim]o Cesenate Astronomico famoso, e Profess[o]re d'ogni Scienza».[5] Un gesto di sincera riconoscenza che diventa anche forma di tutela e garanzia per un religioso a cui viene concessa, in via totalmente straordinaria, «l'essenzione p[er] un anno e più ad arbitrio del Padre Generale dall'ubbidienze comuni al fine di perfettionare l'opera sua di Perspettiva».[6]

L'autore, quindi, consapevole che il suo scritto doveva essere approvato e valutato da un padre competente in questa materia, cerca di dimostrare la validità delle sue teorie ricordando gli studi fatti in gioventù sotto la guida del maestro Chiaramonti, vera autorità anche nel campo della disciplina prospettica. Non resta che lasciar parlare Zaccolini che, in difesa delle sue osservazioni, spiega:

> non posso appoggiarle a più sicuro sostegno, perché qualsivoglia dotto e professore di questa o altra scienza che da vento contrario similmente si muova, so che sarano rintuzzati dall'inespugnabile scienza di V(ostra) S(ignoria) sotto la cui ombra vò militando nel mettere in atto pratico la Prospettiva da lei dominata con teorica tale che in eccellenza di dottrina vengono emendati gl'errori d'ogni scrittore antico e moderno. E perché il debito della gratitudine è di divulgare come io l'appresi dalla liberalissima gratia e favore singolare fattomi da V(ostra) S(ignoria) secondo la promessa attendendo, fò sapere al mondo tutto che qual'io mi sia, mi fu da lei insegnato, e perciò con tal obbligo oltr'agl'infiniti meriti della dottrina, che universalmente ella possiede d'ogni scienza,

1. S. Chiaramonti, *La Nova Prattica di Perspettiva*, Cesena, ms. Biblioteca privata conti d'Ottaviano Chiaramonti, 1610 [ff. Liv-Liir]

vengo umilmente a fargli riverenza con dedicargli il presente Trattato de' Colori divisi in otto libri, sì come spero anche fare degl'altri che ho scritto della Prospettiva Lineare e dei Trattati dei corpi luminosi.[7]

A distanza di secoli, la riconoscenza per «quegli ottimi e massimi principij di Prospettiva»,[8] può oggi rinnovarsi grazie al ritrovamento del manoscritto *La nova pratica perspettiva di Scipione Chiaramonti da Cesena* (fig. 1).[9] Un'occasione che permette di ricambiare il debito di gratitudine di un allievo per il proprio maestro, visto che sono state proprio le ricerche sulla figura di Matteo Zaccolini a tracciare la strada del «fortunato recupero»: per indagare alcuni aspetti della formazione artistica e culturale del giovane pittore, era necessario approfondire con maggiore scrupolosità quel legame che le fonti contemporanee e successive non hanno mai smesso di tralasciare. Tuttavia, solamente Matteo Zaccolini lascia memoria di alcuni preziosi dettagli sulle lezioni di prospettiva avute a Cesena. Il pittore ricorda così la «facilità di apprendere»[10] dal dotto precettore i fondamenti teorici della prospettiva lineare e quelli relativi alla geometria delle ombre, senza nascondere la difficoltà nello studio da autodidatta del colore che, usando le parole dello stesso teatino, «sarebbe stato più agevole e men laborioso il ritrovarla accanto al fonte d'ogni scienza in Cesena dove ritrovai la felicità di apprendere l'altre due parti a me insegnate».[11]

Che Scipione Chiaramonti sia stato un esperto di prospettiva lo sappiamo dal famoso trattato *Delle Scene e Teatri*, opera scritta intorno al 1614 ma pubblicata solamente nel 1675.[12] Eppure, proprio in questa «breve summa»[13] di prospettiva scenica, ricavata in gran parte dall'ultimo libro della teoria di Guidobaldo Del Monte,[14] Chiaramonti accenna ad alcune regole «poste da me nella Pratica prospettiva»,[15] raccomandando il lettore di rivedere quanto spiegato «nel principio» di quella che chiama la «mia Perspettiva»,[16] riferimento evidente al trattato di prospettiva lineare che compilò prima ancora del suo scritto sulle scene.

La ricerca di questo manoscritto venne intrapresa nel lontano 1920 da Antonio Favaro,[17] il famoso studioso di Galileo Galilei che definì Scipione Chiaramonti come «il più accanito ed il più molesto»[18] tra i suoi oppositori. La segnalazione del titolo dell'inedita *Nova Prattica di Perspettiva*, suscitò l'interesse di Gabriello Milantoni[19] che, esaminando le soluzioni prospettiche elaborate per la definizione dello spazio scenico, si mise sulle tracce del trattato che trovava citato nelle *Memorie dell'illustre città di Cesena*[20] scritte da Antonio Cantoni nel 1779. Ma non solo. Il manoscritto viene citato anche nel catalogo dei codici della Biblioteca Malatestiana redatto nel 1780 dal padre francescano Giuseppe Maria Muccioli[21] che, prima di presentare le pubblicazioni e gli studi di Chiaramonti, lo ricorda come il maestro del famoso pittore teatino:

> Scipio Claramontius [...] Diu inter homines egit, et ita humanissimus fuit, ac omingena scientia excultus, ut ipsius domus disciplinarum liberalium omnium Lyceum, et Academia haberuntur. Hinc prae ceteris eo docente profecit, eaque aetate claruit Matthaeus Zoccolinis Caesenas.[22]

L'unica possibilità per collegare le tessere necessarie per ripercorrere gli anni giovanili di Zaccolini era quella di interrogare la biblioteca privata della famiglia Chiaramonti, partendo dalle domande sorte intorno al rapporto allievo-maestro. L'indagine è stata possibile grazie alla disponibilità, e all'impegno culturale di un lontano erede di Scipione,

Gregorio d'Ottaviano Chiaramonti a cui va il merito di aver informatizzato il catalogo del patrimonio librario, facilitando così la ricerca dei libri e manoscritti di prospettiva. Con grande stupore, tra le opere più note in questo ambito, si poteva finalmente ritrovare *La nova pratica perspettiva di Scipione Chiaramonti da Cesena, nella quale dalle cose novamente e sodamente dimostrate dal Sig. Guido Baldo dal Monte nei suoi Libri di p[er]spettiva si deducono le regole de' rettame[n]te operare, e con gl'istessi fondamenti si scuoprono gli errori e l'imperfettioni de' passati p[er]spettivi, Cesena, l'an[n]o 1610 Adì 21 settembre.* [23]

Si tratta di un manoscritto in quarto, fascicolato in cartoncino e composto da 84 carte scritte su *recto* e *verso*. Il volume è diviso in due parti: la prima, di 53 carte non numerate, è l'autografo di Scipione Chiaramonti. Le restanti 31 carte, questa volta numerate, costituiscono una parziale trascrizione del testo in cui si riconosce una seconda calligrafia, certamente una bozza in preparazione alla stampa. L'opera è inoltre arricchita da numerose illustrazioni delle proiezioni prospettiche. Da una prima analisi, i disegni presenti nella prima parte del manoscritto sembrano essere tecnicamente molto più elaborati rispetto a quelli ricopiati dallo scriba.

L'autore affronta i principali problemi della costruzione prospettica al fine di redigere un prontuario che potesse facilitarne l'applicazione pratica, consapevole delle reali difficoltà riscontrate dai pittori in questo campo. Come del resto indica il titolo, Chiaramonti lascia spazio nei suoi ragionamenti a critiche e commenti sulle teorie e tecniche allora in uso e sulla loro fattibilità dal punto di vista pratico, supportando le tesi di Guidobaldo Del Monte, colui che «ha dato forma a quella scienza p[rim]a molto imperfettam[ent]e scritta e senza metodo certo e scienziale».[24] Sulla base di questi principi Chiaramonti articola la sua «prattica» in quattro parti:

> Nella p[rim]a dichiarerò i termini et i fondamenti necessarij all'intelligenza et all'op[er]atione.
>
> Nella 2ª porrò tre regole di descrivere le piante nel quadro o parete.
>
> Nella 3ª porrò le regole di elevare i corpi dalle descritte piante.
>
> Nella quarta la regola delle prospettive di giù in su, o di su in giù come disegnandosi ne soffitti, o volte e ne' pavimenti.[25]

Oltre alla profonda cultura che Chiaramonti fa trasparire nelle numerose citazioni dei più famosi scritti di ottica, prospettiva e architettura (Alhazen, Leon Battista Alberti, Jacopo Barozzi, Egnatio Danti, Sebastiano Serlio, Daniele Barbaro),[26] l'originalità delle sue considerazioni si percepisce nella sezione dedicata alla descrizione delle proiezioni su superfici cilindriche, ovvero quando «la tavola dove disegnare debbano non sia piana ma concava, come sono le volte delle navate».[27] Non rimane che continuare lo studio di questa ritrovata fonte artistica, un trattato in cui si discutono, in termini prospettici, i principali problemi affrontati dai frescanti e quadraturisti nei primi anni del Seicento.[28]

Francesca Guidolin

1. Il contributo presenta alcuni primi risultati emersi durante le ricerche condotte nel 2011-2012 sulla figura e sull'opera di Matteo Zaccolini, temi affrontati nell'ambito della tesi di dottorato tuttora in corso di svolgimento da parte della scrivente presso l'Università Ca' Foscari Venezia. Un ringraziamento particolare va al dottor Gregorio d'Ottaviano Chiaramonti per la disponibilità e la collaborazione dimostrata, alla prof.ssa Martina Frank e alla prof.ssa Michela Agazzi per i loro utili consigli.

2. Per la biografia di Matteo Zaccolini si veda J. Bell, *The life and works of Matteo Zaccolini (1574-1630)*, «Regnum Dei», xli, 1985, pp. 227-258. Per una più recente indagine sull'attività artistica del pittore teatino si rimanda allo studio condotto da E. Giffi, *Cristoforo Roncalli, Matteo Zaccolini e Giuseppe Agellio in San Silvestro al Quirinale*, «Prospettiva», 93-94, 1999, pp. 99-108.

3. Il trattato di prospettiva di Matteo Zaccolini, redatto presumibilmente tra il 1618 e il 1622, è suddiviso in quattro volumi: *De' Colori*, *Prospettiva del Colore*, *Prospettiva Lineale* e *Della Descrittione dell'Ombre*. I manoscritti, oggi conservati presso la Biblioteca Laurenziana di Firenze, non sono gli autografi, bensì copie fatte trascrivere da Cassiano dal Pozzo e provenienti dalla sua biblioteca. Per uno studio dei trattati di Matteo Zaccolini e della teoria prospettica da lui elaborata: C. Pedretti, *The Zaccolini Manuscripts*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», xxxv, 1972, pp. 39-53; E. Cropper, *Poussin and Leonardo: Evidence from the Zaccolini mms*, «The Art Bulletin», 62, 1980, pp. 570-583; J. Bell, *Color and Theory in Seicento Art: Zaccolini's Prospettiva del colore and the Heritage of Leonardo*, Ph. D. Dissertation, Brown University, 1983; J. Bell, *Cassiano dal Pozzo's copy of the Zaccolini manuscripts*, «Journal of the Warburg and Coutauld Institutes», 51, 1988, pp. 103-125; J. Bell, *Zaccolini and the Trattato della Pittura of Leonardo da Vinci*, in C. Farago (a cura di), *Re-reading Leonardo. The Treatise on painting across Europe, 1550-1900*, Burlington, 2009, pp. 127-146.

4. Sulla vita di Scipione Chiaramonti e sulla sua attività scientifica, filosofica e letteraria si vedano A. Favaro, *Oppositori di Galileo. Scipione Chiaramonti da Cesena*, «Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Provincie di Romagna», x, 1920, pp. 42-108; G. Benzoni, *Scipione Chiaramonti*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, xxiv, Roma, 1980, pp. 541-549; S. Sozzi, *Breve storia della città di Cesena*, Cesena, 1972, pp. 159-161; G. d'Ottaviano Chiaramonti, *Scipione Chiaramonti e i suoi figli. Note biografiche*, in M. Cellini (a cura di), *Storie Barocche. Da Guercino a Serra e Savolini nella Romagna del Seicento*, Cesena, 2004, pp. 283-290.

5. M. Zaccolini, *De' Colori diviso in tredici trattati composti da Matteo Zaccolini da Cesena*, ms. Ashburnham 1212[1], Firenze, Biblioteca Laurenziana, f. 1*r*.

6. La nota, riportata negli *Acta Capitolorum Generalium* dell'ordine teatino, è stata pubblicata da Bell, *Color and Theory*, p. 22.

7. Zaccolini, *De' Colori*, ff. 1*r*-1*v*.

8. Zaccolini, *De' Colori*, f. 1*r*.

9. Scipione Chiaramonti, *La Nova Prattica di Perspettiva di Scipione Chiaramonti da Cesena, Nella quale dalle cose novamente, e sodam(en)te dimostrate dal S. Guido Baldo dal Monte nei suoi Libri di p(er)spettiva si deducono le regole de' rettame(n)te operare, e con gli istessi fondamenti si scuoprono gli errori e l'imperfettioni de' passati p(er)spettivi, Cesena, l'an(n)o 1610 Adì 21 settembre*, ms. Biblioteca Privata conti d'Ottaviano Chiaramonti.

10. Zaccolini, *De' Colori*, f. 2*v*.

11. Zaccolini, *De' Colori*, f. 2*v*.

12. Scipione Chiaramonti, *Delle Scene e Teatri*, In Cesena, per li Verdoni, 1675. Per un'analisi critica dell'opera nell'ambito degli studi prospettici si veda L. Vagnetti (a cura di), *De Naturali et Artificiali Perspectiva*, Firenze, 1979, p. 384. Inoltre si ricorda che il filosofo e celebre matematico si interessò anche di ottica, tematica che affronta nei famosi commentari dei testi di Aristotele, Scipione Chiaramonti, *In Aristotelem De iride, De corona, De pareliis, et virgis commentaria*, Caesenae, Typis Nerij, 1654.

13. Vagnetti, De Naturali et Artificiali Perspectiva, p. 384.

14. G. Del Monte, *Perspectivae Libri sex*, Pisari, Apud Hieronymus Concordiam, mdc. A questo proposito, vale la pena di segnalare il fondamentale studio di R. Sinigalli, *I sei libri della prospettiva di Guidobaldo dei marchesi Del Monte dal latino tradotti interpretati e commentati da Rocco Sinisgalli*, Roma, 1984.

15. Scipione Chiaramonti, *Delle Scene e Teatri*, p. 10.

16. Scipione Chiaramonti, *Delle Scene e Teatri*, p. 44.

17. Favaro, *Oppositori di Galileo*, p. 106, nota 2.

18. Favaro, *Oppositori di Galileo*, p. 42.

19. Gabriello Milantoni, *Spettacoli, feste e teatri a Cesena nel xvii secolo e il trattato «Delle Scene e Teatri» di Scipione Chiaramonti*, «Quadrivium», xviii, 1977, pp. 169-181, nota 3.

20. Antonio Cantoni, *Memorie dell'Illustre Città di Cesena*, ms. 164.42.c, Cesena, Biblioteca Comunale Malatestiana, f. 64*v*-65*r*.

21. Giuseppe Maria Muccioli, *Catalogus codicum manuscriptorum Malatestianae Caesenatis bibliothecae… accedunt complura ex ejusdem Bibliothecae codicibus prompta, quae vel lucem nondum adspexerunt, vel in multam lectorum utilitatem cedere possunt. Tomus primus*, Caesenae, Typis Gregorii Blasinii sub signo Palladis, 1780, p. 119.

22. Giuseppe Maria Muccioli, *Catalogus codicum manuscriptorum*, pp. 117. L'autore trascrive inoltre la biografia che Cassiano dal Pozzo dedicò a Matteo Zaccolini, ritrovata nel 1956 da Carlo Pedretti in un manoscritto della Bibliothèque de Médicine di Montpellier, cfr. C. Pedretti, *Scritti inediti di Leonardo da Vinci in copie sconosciute del xvii secolo*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», xviii, 1956, p. 183-189.

23. In seguito al mio ritrovamento, il dottor Gregorio d'Ottaviano Chiaramonti ha digitalizzato il manoscritto e lo ha reso disponibile al fine di promuoverne gli studi, grazie anche alla collaborazione con la Biblioteca Comunale Malatestiana di Cesena. Colgo l'occasione per ringrazialro per avermi messo a disposizione la copia digitale.Il trattato è stato presentato da Gregorio d'Ottaviano Chiaramonti e da Michele Andrea Pistocchi in occasione del lxiii Convegno di Studi Romagnoli (Predappio, 13-21 ottobre 2012), con una relazione dal titolo *La nuova pratica di perspettiva di Scipione Chiaramonti da Cesena. Un manoscritto di tecnica pittorica del xvii secolo* (in corso di pubblicazione). Il lavoro di trascrizione del manoscritto è attualmente condotto dal dott. Michele Andrea Pistocchi.

24. Scipione Chiaramonti, *La Nova Prattica di Perspettiva*, [f. iii*r*-iii*v*].

25. Scipione Chiaramonti, La Nova Prattica di Perspettiva, [f. iii*v*].

26. Per approfondimenti, cfr. M. Kemp, *La prospettiva dell'arte. Prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, Firenze, 1994; F. Camerota, *La prospettiva del Rinascimento. Arte, architettura, scienza*, Milano, 2006.

27. Chiaramonti, *La Nova Prattica di Perspettiva*, [f. xlvii*r*].

28. Interessanti spunti da cui partire per tracciare la ricerca si possono trovare in F. Farneti, D. Lenzi (a cura di), *L'architettura dell'inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Rimini, Palazzina Roma-Parco Federico Fellini, 28-30 novembre 2002), Firenze, 2004; F. Camerota, *Linear perspective in the age of Galileo. Lodovico Cigoli's Prospettiva pratica*, Firenze, 2010; C. Whitfield, *Automatic drawing*, «Valori Tattili», 00, 2011, pp. 35-47.

IL DIBATTITO COREOGRAFICO DI AMORE E INNOCENZA: STUDIO DI UN INEDITO DEL PRIMO SETTECENTO

ABSTRACT. *This article presents the unpublished manuscript «libretto» for a ballet-pantomime by Favart and Grandvoinet de Verrière performed in 1736 at Saint-Laurent Fair in Paris. The allegorical subject is submitted to satirical transformations: preciosity literary features, pastoral dramatic elements and figurative emblems become the means for a humouristic view on society, in line with Diderot disenchantment about innocence.*

Nei lunghi e contraddittori anni del regno di Luigi XV, la scena teatrale francese riflette, celebra, colpisce, caricaturizza, anche e particolarmente nei generi «minori», le diverse direzioni e tensioni culturali dell'epoca; sono d'altronde proprio le forme di spettacolo poste ai margini dei luoghi centrali della rappresentazione a farsi portavoce (consapevoli o inconsapevoli, a seconda degli artefici) dei mutamenti culturali in corso, e specchio di realtà. È indicativo, d'altronde, che attorno alla metà del XVIII secolo venga a definirsi il nuovo concetto di «gusto» estetico, nella sua doppia dimensione di condivisione sociale e di sensibilità individuale.[1]

Nei *ballets-pantomimes* creati ai teatri della Foire, possiamo vedere sfilare con nonchalance arringhe figurate in metafore poetiche, musicali e coreografiche, contro l'accademismo e la pura tecnica esecutiva nelle arti, i matrimoni d'interesse, le affettazioni mondane, l'inverosimiglianza delle messe in scena all'Académie Royale de Musique, altre a favore del naturale contro l'artificiale, o dell'industria moderna in supporto alla manodopera, e naturalmente la difesa del mezzo espressivo su cui queste stesse *pièces* costruiscono lo spettacolo, cioè la danza teatrale e la pantomima. Nei fili che qui si intrecciano traspaiono uno accanto all'altro spunti polemici diretti alla società corrotta e motivi estetici legati da vicino agli sviluppi delle arti e della letteratura.

Così, gli anni Trenta (in cui si colloca il breve testo inedito di *ballet-pantomime* che presento) vedono per esempio il lento ma inesauribile spegnersi della voga pastorale che si riversa nella passione accresciuta per le feste galanti (figurazioni delle mollezze e del potere aristocratico ma anche di un utopico mondo di armonia e libertà dissociato dal presente)[2] ma anche per la pittura realistica di scene autenticamente rustiche.[3] Nello specifico teatrale, come chiaramente ha delineato Catherine Kintzler, la pastorale drammatica cede il passo principalmente all'opera in musica;[4] e i suoi personaggi, la mescolanza di eventi soprannaturali e di aspetti burleschi si riversano d'altro canto nei soggetti di nuove commedie, come ad esempio in una parte della produzione di Marivaux, o nelle opere pantomimiche inglesi e francesi.[5] Queste derivazioni naturalmente non conservano immutato lo spirito originario, ma danno origine a una serie di deformazioni, stilizzazioni o parodizzazioni, che esprimono essenzialmente una giocosa opposizione critica rispetto ai modelli artistici di riferimento, e in definitiva un dubbio sui loro presupposti concettuali e «ideologici».

Charles-Simon Favart[6] e Jules-Claude Grandvoinet de Verrière,[7] i co-autori del libretto del balletto pantomima *L'Amour et l'Innocence*, si trovano a maneggiare con leggerezza i temi del preziosismo letterario, della deriva libertina del concetto seicentesco di galanteria, dell'idealizzazione della natura. Costruiscono, grazie alle personificazioni danzanti di Amore, Innocenza, Delicatezza, Curiosità, una specie di scarabocchio sulla «Carte de Tendre» che Mademoiselle de Scudéry con tanto successo di pubblico aveva collocato nel suo romanzo prezioso *Clélie* (1658-1662). Mettono in scena una azione allegorica che così viene sintetizzata dai fratelli Parfaict:

> Voici l'idée de ce ballet. L'Amour conduit par le Plaisir dans le séjour de l'Innocence, y rencontre d'abord la Curiosité, qui lui offre son sçavoir faire. Elle va chercher l'Innocence. Cette derniére paroît, examine le carquois et les fléches de l'Amour, et danse avec lui. La Delicatesse se joint à l'Amour, le Dieu profite de ce moment, fait une déclaration en forme; l'Innocence se rend à ses désirs. [...] Le ballet est terminé par une danse générale.[8]

Questa pièce fu rappresentata all'Opéra Comique il 4 ottobre 1736 e ripresa il 28 agosto 1737. Si tratta naturalmente di un gioco che scompone e ricompone le componenti psicologiche del sentimento amoroso, certo secondo le regole e lo stile della galanteria, ma in definitiva credendo di non poterle più recuperare, perché Amour si presenta come petulante, libertino, *blasé* («Et d'ailleurs l'Experience | M'a rendu peu curieux», sc. 3, f. 166*v*); sarà sottoposto a una sorta di educazione sentimentale da Delicatesse, educazione parallela e opposta a quella che riceve Innocence, sdegnosamente ma felicemente rifugiata lontano dalla società, che non la riconosce e non l'accetta più. Nessuna opposizione tragica, come impongono le vere e proprie allegorie drammatiche (anche le metafore in questo teatro comico vengono allontanate a favore di una interezza di significato che si dà in modo diretto). Qui i personaggi sono delle astrazioni dai connotati umani o elementi naturali umanizzati («personnages allégoriques parfaits»,[9] secondo la definizione di Chamfort), come accade nella tradizione degli intermezzi d'opera, sia italiani che francesi. È infatti proprio dello spettacolo in musica, nel Settecento, impiegare astrazioni con tutte le caratteristiche umane («Les personnages allégoriques parfaits sont du ressort du théâtre lyrique: telles sont la Gloire, la Vengeance, l'Amour»).[10]

L'allegoria, in questo contesto, si trova molto lontana dalla sua valenza originaria medievale totalizzante i saperi, di ponte fra realtà e astrazione, protesa verso l'inesprimibile,[11] e non è più simbolo unificatore di molteplici significati, come nel Rinascimento;[12] da un lato il personaggio allegorico diventa puro segno estetico o indice di un messaggio politico, come già era stato ad esempio in molti balletti di corte nel Seicento, dall'altro, se l'allegoria si sviluppa in forme narrativo-drammatiche, la chiave di lettura morale voluta dall'artista[13] si rivolge a una dimensione non spirituale. Alla Foire, come abbiamo visto, l'Innocenza viene opposta alla *coquetterie*; più che un valore in sé, indica qui una tipologia di donna. D'altro canto, nell'uso linguistico del XVIII secolo, «innocence» aveva come seconda accezione, dopo quella di assenza di colpevolezza, il significato di infanzia.

Colpisce il fatto che il destinatore, l'elemento che agisce da motore dell'azione, sia il vento, Zefiro; benché esso appartenga al repertorio figurativo e poetico del filone pastorale, in definitiva rappresenta la casualità. E che i suoi aiutanti siano due qualità: la Delicatezza e la Curiosità, di cui una è presen-

te e l'altra assente dalla retorica preziosa, rende la piccola *pièce* più originale.

La fanciulla che raffigura l'innocenza percorre in modo quasi uniforme i secoli; se nelle moralità drammatiche inglesi si identificava con la prima età dell'umanità, anteriore alla caduta,[14] nel Rinascimento significa in assoluto il bene opposto al male. Cesare Ripa, nella sua *Iconologia*, focalizza un'immagine che sarà ancora ben presente nel Settecento (come testimonia un disegno a pastello del neoclassico Mengs):

> Verginella, vestita di bianco; in capo tiene una ghirlanda di fiori, con un agnello in braccio.
>
> In habito di Vergine si dipinge, per esser la mente dell'innocenza intatta, e immacolata.
>
> L'Agnello, significa l'innocenza, perché non hà ne forza, ne intentione di nuocere ad alcuno, e offeso non s'adira né s'accende a desiderio di vendetta, ma tolera patientemente, senza repugnanza, che gli si tolga, e la lana, e la vita; dovendo così fare chi desidera assimigliarsi à Christo, *Qui coram tondente se obmutuit*, come si dice nelle sacre lettere, per essere nobilissimo ritratto della vera innocenza.[15]

Le fonti di cui disponiamo per studiare il *ballet-pantomime* di Favart e Grandvoinet de Verrière non spiegano quale costume sulla scena indossasse Innocence, né se portava con sé l'agnello con cui usualmente viene raffigurata; così come non viene illustrata la Curiosità, che secondo la tradizione iconografica, è una

> Donna, con vestimento rosso, e azurro, sopra il quale vi siano sparse molte orecchie, e Rane; havrà i capelli diritti, con le mani alte, co'l capo, che sporga in fuora, e sarà alata; […] le rane, per havere gli occhi grossi, sono indicjo di curiosità, e per tale significato sono prese dagli antichi […]. Tiene alte le mani, con la testa in fuora; perche il curioso sempre stà desto, e vivace, […] il che ancora dimostrano l'ale, e i capelli diritti, che sono i pensieri audaci.[16]

La Delicatezza non appartiene al repertorio di Cesare Ripa; qualità morale connessa all'*honnêteté*, fra Sei e Settecento, si colloca nell'universo della civiltà galante, e trova posto accanto al *tact* e al *goût* nella vita sociale; funge da base, con *tendresse*, *bienveillance* e *respect*, per l'amore più solido.[17] Ma nella trama *foraine*, pur celebrando nel suo canto la tenerezza, Delicatezza appare soprattutto in veste comica di comare complice di Amore.

L'umorismo desacralizzante degli autori *forains* sembra anticipare, per vari aspetti, la visione che darà Diderot:

> *Innocence*. Il n'y a que les âmes pures qui puissent bien entendre la valeur de ce mot. Si l'homme méchant concevoit une fois les charmes qu'il exprime, dans le moment il deviendroit homme juste. L'*innocence* est l'assemblage de toutes les vertus, l'exclusion de tous les vices. Qui est-ce qui parvenu à l'âge de quarante ans avec l'innocence qu'il apporta en naissant, n'aimeroit pas mieux mourir, que de l'altérer par la faute la plus légere? Malheureux que nous sommes, il ne nous reste pas assez d'*innocence* pour en sentir le prix! Méchans, rassemblez-vous, conjurez tous contre elle, et il est une douceur secrette que vous ne lui ravirez jamais. Vous en arracherez des larmes, mais vous ne ferez point entrer le desespoir dans son cœur. Vous la noircirez par des calomnies, vous la bannirez de la société des hommes; mais elle s'en ira avec le témoignage qu'elle se rendra à elle-même, et c'est vous qu'elle plaindra dans la solitude où vous l'aurez contrainte de se cacher. […] *O innocence!* qu'êtes-vous devenue? Qu'on m'enseigne l'endroit de la terre que vous habitez, afin que j'aille vous chercher.[18]

Il personaggio di Favart e Grandvoinet si è rifugiato proprio in un mondo non geograficamente localizzabile, un luogo astratto, lontanissimo. Quali indizi ci giungono, a questo punto, sulla rappresentazione?

Dai Parfaict, sappiamo che alla Foire, nel 1736, danzava Mademoiselle Le Fevre (o Le Febvre) allieva dell'innovatrice Marie Sallé. Dell'insegnamento ricevuto certo ha dato prova, perché i *Mémoires* osservano che essa «se distingua fort dans les ballets».[19] Questo dato ci consente di poter collocare *L'Amour et l'Innocence* in una linea evolutiva dell'arte coreografica e coreutica, che fonda sull'espressività totale del danzatore la composizione scenica. Il movimento danzato è portatore di significato per l'apporto soggettivo dell'interprete e la danza non funge da cornice ornamentale, ma da supporto della narrazione.[20]

Il legame e il rinforzo espressivo fra i mezzi artistici è evidente per esempio nella didascalia che conclude la prima scena, in cui la gestualità e il movimento esprimono il timore, sovrapponendosi al ritornello umoristico basato sulla ripetizione delle esclamazioni. L'incontro-scontro fra Amore e Innocenza, spaventata da frecce e faretra, si sviluppa coreograficamente. Il carattere musicale dell'aria ben realizza il sentimento di distanza e di diffidenza che provano i due personaggi, e introduce anche un dinamismo coreografico.

Trascrivo il testo inedito del manoscritto, contenuto nel volume 9325 del Fonds Français, *Théâtre inédit de Pannard*, conservato alla Bibliothèque nationale de France. Non ci sono altre indicazioni che facciano pensare a un terzo autore, ossia Pannard.[21] Ho adottato un metodo conservativo per la trascrizione, mantenendo i rientri per indicare le parti cantate e razionalizzando soltanto la punteggiatura. Molti titoli di *vaudevilles* sono stati aggiunti in un secondo tempo da un commentatore anonimo; li segnalo graficamente.

Parigi, Bibliotheque Nationale,
Ms. f. fr. 9325
f. 165*r*

Année 1736
N° 1234

L'Amour et l'Innocence

Ballet

pour l'Opera Comique

Par Mrs <Grandvoinet de> Verriere et Favart

Acteurs

L'Amour
L'Innocence
La Curiosité
La Delicatesse
Zephire et suite de l'Amour

Scene 1ere

L'Innocence
Air *Nous vivons dans l'inocensce*

Je suis la simple Innocence,
J'habite seule en ces lieux ;
La paisible Indifference
Me les rend delicieux.
Mortels, depuis mon absence
Vous trouvés-vous plus heureux ?

<Sur l'air, un petit moment plus tard.>

Ah ! qu'on passe de doux moments
Dans la solitude !
Que j'avais de desagrements
Dans la multitude !
Helas ! si quelqu'un un jour
Par une cause imprevue
[165v]
Perce[22] jusqu'en ce sejour,
Je suis perdue.

On joue une ritournelle qui est le commencement de Volés volés plaisirs.
L'Innocence marque sa crainte et se retire sur l'air Oh oh ah ah.

Scene 2e

L'Amour, Zephire et leur suite arrivent sur l'Air Volés Plaisirs.

Zephire
<sur l'Air *Tareren tourlourette si le cœur vous en dit*>

J'amene, Amour, votre Inconstance
Jusqu'au sejour de l'Innocensce,
Pour reveiller votre appetit ;
Quoy qu'elle ne soit point coquette,
Tatés-en etc.

L'Amour Air…

Nous n'avons point fait de courses plus utiles ;
Je rougissois de l'amoureuse loy ;
Je suis fatigué des conquetes faciles ;
J'en veux tenter une digne de moy.
Dans une beauté
C'est la fierté
Qui m'eguillonne.
L'Innocence fuit mes coups.
Cher Zephire, allons,
Cherchons, blessons
Cette friponne !
Mais où la trouverons-nous ?

[166r]
Scene 3e

La Curiosité
arrive sur l'Air Des fleurs[23]

Amour, ah ! que j'ay courru
Pour vous, petit dieu volage !
Amour, etes-vous pourveu
D'autant d'attraits que je l'ay cru ?

L'Amour

Voyés !

Zephire

C'est l'Innocence, je gage !

L'Amour

Voyés !

La Curiosité

Je n'ay pas encore tout vu ;
Amour, ah ! que j'ay couru
Pour vous voir, petit dieu volage !
Amour, ah ! je l'ay prevu
Que vous etes bien fait et dru![24]

L'Amour
<Air *Va t'en voir s'ils viennent*>

Votre nom, la belle enfant ?
Tirés-moy de peine.

[La Curiosité]

C'est l'Innocence vrayment !

L'Amour

Quoy ? mon inhumaine ?

La Curiosité

Va t'en voir s'ils viennent !

[166*v*]

L'Amour
<Air *La beauté, la rareté, la curiosité*>[25]

On vous nomme sans doute, en vous voyant, la belle,
La Beauté !

La Curiosité

Non.

L'Amour

Mais vous vous nommés, par votre humeur cruelle,
La Rareté !

La Curiosité

Point.

L'Amour

Aprenés-moy donc comment on vous appelle.

La Curiosité

Je me nomme la Curiosité. <*en prose*>

L'Amour <Air *Des Trembleurs*>

Pardonnés[26] mon ignorance ;
De vos soins on me dispense
Et d'ailleurs l'Experience
M'a rendu peu curieux.

La Curiosité

Vous me faites une offense !
Je vais chercher l'Innocence ;
J'espere que ma vengeance
Se trouvera dans ses yeux !

Scene 4e

On danse pour recevoir l'Innocence.

L'Innocence arrive amenée par la Curiosité. Lorsqu'elle [167*r*] *a examiné l'Amour, elle chante.* <*Air* Est-ce que ça se demande ?>

Est-ce vous qu'on nomme l'Amour ?
Que vous etes aimable !

L'Amour

Oui, je le suis, mais à mon tour
Je vous trouve adorable !

L'Innocence
regardant le carquois

Qu'est-ce donc que je vous vois là ?

L'Amour

C'est fait pour qu'on se rende.

L'Innocenc
regardant l'arc

Et que faites-vous de cela ?

L'Amour

Est-ce que ça se demande ?

L'Amour danse. Air coupé[27] *pour l'Amour et l'Innocence.*

Scene 5e

La Delicatesse survient et chante.

L'Amour, à force de faveurs,
Au meme prix met tous les cœurs ;
Egallement il traite
Et l'innocente et la coquette ;
C'est la moindre des erreurs.
Est-ce donc là comme agit la tendresse ?
Non non non non, c'est autrement
Qu'on s'i[28] prend,
[167*v*] Croyés-en,
La Delicatesse.

L'Amour
Air

Ah ! votre presence m'eclaire !

La Delicatesse

Suivés un conseil salutaire ;
C'est par moy qu'on en vient à bout ;
Suivés un conseil salutaire.

Zephire

Fort souvent, propre à gater tout !

L'Amour
<*récite*>

Le Dieu qui vous adore est le vainqueur des Dieux ;
Il tient sous ses loix et la terre et les cieux,
Mais il est peu touché d'un rang si glorieux.
Tout, jusqu'à la grandeur, luy devient odieux
S'il ne voit son triomphe écrit dans vos beaux yeux.

La Delicatesse
<Air *Tu croyois en aimant Colette*>

C'est ainsy qu'on charme une belle,
Ce discours est tendre et galant.

Zephire

Courage ! Sa fierté chancelle !

La Curiosité

Je voudrois qu'on m'en dit autant[29].

[168*r*]

L'Amour
<Air *Non, je ne te ratisse*>[30]

Rendés-vous à mes vœux, trop aimable Innocence !
Voyés toute ma flamme et non pas ma puissance !
De l'empire amoureux vous faites tout l'honneur ;
Achevés votre ouvrage et faites mon bonheur !

L'Innocence
<Air *N'y a pas de mal à ça*>*

Dois-je me deffendre ?
Puis-j'en rester là ?

L'Amour

Il faut bien vous rendre.

L'Innocence

Feray-je cela?

Tous

N'y a pas de mal à ça[31].

On danse.

Fin.

* * *

Paola Martinuzzi

1. David Hume pubblica nel 1757 *Standard of Taste*. Ma, a teatro, del *goût* si era parlato nei decenni precedenti, opponendolo a modi di percezione e all'espressione di un sentimento estetico e morale superficiali, come la moda o peggio ancora l'*allure* (an-

dazzo). (Nel 1732 Carolet dà alla Foire Saint-Laurent *L'Allure*, in difesa del gusto, nel 1733 Voltaire scrive *Le Temple du goust*, ben presto parodiato all'Opéra Comique in *Polichinelle dieu du goût*, e da Romagnesi alla Comédie Italienne con una commedia omonima).

2. Un legame sensibile e di scambio reciproco fra arti figurative e arti sceniche, in questo filone, coinvolge i pittori Antoine Watteau, Nicolas Lancret, Claude Gillot, François Boucher e gli attori, i commediografi e i coreografi del Théâtre Italien e della Foire, da Luigi Riccoboni a Marivaux, da Louis Fuzelier a Charles-Simon Favart.

3. Rientra in questo secondo filone un'influenza del gusto inglese per le scene di vita quotidiana.

4. C. Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 2006 (1991).

5. Naturalmente, il soggetto pastorale e allegorico si rinnova nell'epoca neoclassica, con diverse simbologie.

6. Favart (1710-1792) è fra i maggiori autori dei teatri della Foire, dove dirige l'Opéra Comique a più riprese, dal 1743 al 1745, e dal 1757 fino alla fusione con la Comédie Italienne, nel 1762. Sposatosi con l'attrice Justine Duronceau (Mlle de Chantilly), interprete di notevole livello, segue come direttore del teatro militare, l'esercito francese in Belgio fra il 1746 e il 1748; al ritorno a Parigi, lavora anche per il Théâtre Italien e per l'Académie Royale de Musique. La sua produzione è in gran parte frutto di collaborazione con altri commediografi di genio, come Charles-François Pannard, Denis Carolet, Valois d'Orville.

7. Poco si conosce di questo autore, nato nel 1710 e morto a 35 anni. Ha composto una tragedia, *Démétrius*, non rappresentata e il cui manoscritto è stato bruciato dall'autore stesso, e *opéras-comiques*, su cui non abbiamo notizie.

8. C. e F. Parfaict, Q. d'Abguerbe, *Dictionnaire des Théâtres de Paris*, Paris, Rozet, 1757, t. I, pp. 103-104.

9. J. de Laporte, S.-R.-N. Chamfort, *Dictionnaire dramatique*, Paris, Lacombe, 1776, t. II, p. 406.

10. de Laporte, Chamfort, *Dictionnaire dramatique*, t. II, p. 407.

11. A. Strubel, «Allégorie médiévale», in J.-P. de Beaumarchais (a cura di), *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1994, I, pp. 30-33.

12. Ricordiamo la ricca analisi che Erwin Panofski fa dell'arazzo su disegno del Bronzino, *L'Innocenza riscattata*, negli *Studi di iconologia*, Torino, Einaudi, 1999 (1939), cap. *Il Padre Tempo*, pp. 114-128.

13. «Il faut que les histoires dont on tire ensuite des allégories, aient été composées dans la vue de l'allégorie; autrement les explications allégoriques qu'on leur donne, ne peuvent rien, et ne sont que des applications arbitraires». C. C. Du Marsais, *Des Tropes, ou des différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue*, nouvelle édition, Lyon, J. M. Boursy, 1817 (1730), p. 171.

14. Cfr. *Mankind* (1470).

15. C. Ripa, *Iconologia, overo Descrittione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi*, Roma, per gli eredi di Gio. Gigliotti, 1593, p. 138.

16. Ripa, *Iconologia*, pp. 36-37.

17. A. Viala, *La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*, Paris, puf, 2008, pp. 126, 150-151.

18. D. Diderot, «Innocence», in D. Diderot, J. Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des Arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, Paris, Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751-1765, VIII, p. 754.

19. F. et C. Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire par un acteur forain*, Paris, Briasson, 1743, II, pp. 116-117.

20. Sulla danzatrice nata in una famiglia di artisti *forains*, ed entrata in contatto con notevoli innovatori nel campo musicale e teatrale a partire da Handel, si legga J.-N. Laurenti (a cura di), *Marie Sallé danseuse du XVIIIe siècle. Esquisses pour un nouveau portrait*, Laboratorio-incontro e ricerca (Nantes, 19-20 giugno 2007), «Annales de l'Association pour un Centre de Recherches sur les Arts du Spectacle aux XVIIe et XVIIIe siècles», 3, giugno 2008 (con la sua documentazione bibliografica).

21. Nemmeno Nathalie Rizzoni, nella sua ricca monografia su Pannard (*Charles-François Pannard et l'esthétique du «petit»*, Oxford, SVEC, n. 1, 2000), cita questo balletto nella produzione dell'autore.

22. *Percer* significa qui *pénétrer* (*Dictionnaire de l'Académie*, 1762).

23. Riferimento al motivo principale della Entrée *Les Fleurs* nelle *Indes Galantes* di Rameau-Fuzelier (1735) di cui protagonista era l'agile Zefiro, *opéra-ballet* a cui si richiama indirettamente anche l'aria cantata poco dopo da Amour: *La beauté, la rareté, la curiosité*, creata per il *ballet-pantomime La Foire de Bezons* di Pannard (1735).

24. In senso figurato, *dru* sta per *vif, gai* (*Dictionnaire de l'Académie*, 1694, 1762).

25. Questo refrain era comparso nel richiamo del Savoyard della *Foire de Bezons*: «La rareta, la curiosita, la piece curieuse!».

26. Pardonnés [moy] mon

27. Cfr. L. de Cahusac, *ad vocem* «Couper», in *Encyclopedie*, t. IV, pp. 350-351, dove *couper* significa comporre , strutturare un pezzo o un'opera.

28. Grafia arcaica per «y».

29. [L'Innocence Je ne sçay ce qui'il me veut dire]

30. Il commentatore ha pensato di sovrapporre il recitativo a un'aria.

Secondo Littré (1872), l'espressione figurata: «On vous en ratisse», nel linguaggio popolare, significa: «vous n'aurez pas ce dont il s'agit, la chose n'est pas pour vous».

31. L'ultimo verso è ripetuto nell'estratto riportato dai fratelli Parfaict nel *Dictionnaire des Théâtres de Paris*, I, p. 104.

I «RUI» DI PIETRO BIGAGLIA A PALAZZO BRAGADIN: RIVISITAZIONE OTTOCENTESCA DELLA VETRATA MEDIEVALE VENEZIANA

ABSTRACT. *In the fascinating history of Murano glass, a special place is occupied by Pietro Bigaglia, a venetian glassmaker, who was active in the first half of the 19th century. He became famous for his blown glass production with colored filigree and aventurine including circular panes for windows. Bigaglia produced these works in a little factory built in the storeroom of his home in Venice: Palazzo Bragadin. He thought that reviving and improving the old technique of filigree glass to obtain modern multicolored texture, could be a way to give new life to Murano glass industry, completely collapsed after the fall of the Venetian Republic. Therefore He is remembered as one of the most noteworthy contributors to the Muranese renaissance of the 19th century. The windows of Palazzo Bragadin, made by Bigaglia in 1847, never studied before, are a great example of Bigaglia's skill, technique and creativity, an impressive proof of the high potentialities of Murano glass in the 19th century.*

Il 7 ottobre 1861 Antonio Colleoni, primo deputato del Comune dell'isola di Murano, presentava alla Deputazione Comunale il progetto dell'abate Vincenzo Zanetti di istituire un archivio di documenti storici e una raccolta di vetri antichi per gettare le basi della formazione di un piccolo museo.[1]

La Deputazione, dopo una serie di correzioni, approvava il progetto presentato dall'abate Zanetti e ne autorizzava la stampa. L'opuscolo di sedici pagine conservato presso l'Archivio del Museo del Vetro di Murano illustra in modo chiaro l'intento dell'Abate:

> Si fa appello a tutti gli animi buoni e generosi, amanti delle utili e nobili istituzioni non solo di qui e di Venezia, ma anche di fuori [...]. E dei lavori specialmente della vetraria antica, senza trascurare i moderni, si potrebbe fare una bella raccolta. Anzi insistiamo presso tutt'i signori fabbricatori e gli artefici più capaci che si occupano nella riproduzione degli smalti e delle opere in vetro più distinte, di non obbliare il lustro e il decoro del nostro paese, consegnando a chi raccoglie l'antico anche quello che essi fanno rivivere, al fine di conservarli affinché fossero d'ispirazione feconda di utili e nobili studi non solo ai viventi ma anche ai futuri.[2]

L'Abate Zanetti si rivolge, quindi, a quei proprietari di fornace che stavano riscoprendo antiche tecniche di lavorazione del vetro per produrre filigrane, calcedoni e graniti, che avevano avuto un grande successo nella seconda metà del Quattrocento.

Il primo a rispondere all'appello di Zanetti fu Pietro Bigaglia, che nel 1861 decise di donare al nascente museo ben 118 pezzi tra filigrane e vetri a imitazione del granito tuttora conservati nel Museo del Vetro di Murano.[3]

Tra le opere in filigrana donate da Bigaglia, vi sono alcuni «rui» per la realizzazione di finestre, una produzione originale e innovativa cui il maestro si era dedicato tra 1846 e il 1850.[4]

Il 30 maggio 1846 Pietro Bigaglia, infatti, aveva presentato al Concorso dei Premi d'Industria di Venezia una ricchissima varietà d'oggetti tra cui:

1. P. Bigaglia, *Vetrata archiacuta a rui policromi*, Murano, Museo del Vetro, 1846

50 cilindri o cristalli rotondi in filograna, assortimento in più colori e disegni, di nuova invenzione, e per la nuova idea di applicarli all'uso di finestre di gusto gotico, un primo saggio di tale costruzione e una portella da finestra in disegno gotico (fig. 1).[5]

Questi «cristalli rotondi» in filigrana erano stati brevettati da Bigaglia alcuni giorni prima del concorso. Nel testo del privilegio accordatogli dal Governo Austriaco per cinque anni, datato 28 maggio 1846, Bigaglia sottolineava l'assoluta innovazione di:

Applicare la filograna in cristallo e in ismalto all'uso delle invetriate [...] Magnifico ne è l'effetto e si presta tale genere opportunamente al gotico stile, in sostituzione degli antichi rotondi di semplice vetro, che si presentavano all'occhio sempre uguali e monotoni, mentre questi alla vaghezza e varietà dei colori uniscono il vantaggio di potersi ottenere in molteplici forme e disegni.[6]

Come luogo di produzione Bigaglia indicava il suo palazzo a Venezia, situato in «Parrocchia dei S. S. Giovanni e Paolo, Barbaria delle Tavole n. 3200»[7] i cui magazzini erano stati trasformati in una piccola fabbrica per la lavorazione del vetro soffiato.[8]

È opportuno a questo punto, al fine di contestualizzare meglio le vetrate di palazzo Bragadin, ripercorrere brevemente l'evoluzione della vetrata a rulli veneziana dalle sue origini alla metà dell'Ottocento.

Nascita e sviluppo della vetrata a rulli a Venezia

Il Vasari nella sua *Introduzione alle tre Arti del disegno*, premessa alle sue *Vite*, dedica un capitolo alle vetrate e ci racconta di come:

Costumarono già gli antichi, ma per gli uomini grandi o almeno di qualche importanza, di serrare le finestre in modo, che senza impedire il lume non vi entrassero i venti o il freddo chiudendo le aperture con alcune pietre trasparenti come sono le agate, gli alabastri [...]. Ma i moderni, che in molto maggior copia hanno avuto le' fornaci de' vetri, hanno fatto le finestre di vetro di occhi e di piastre, e con i piombi accanalati da ogni banda, le hanno insieme serrate e ferme [...] e dove elle si facevano nel principio semplicemente d'occhi bianchi [...] hanno poi immaginato gli artefici fare un musaico delle figure di questi vetri, diversamente colorati e commessi ad uso di pittura. Di quest'arte hanno lavorato meglio i Fiamminghi ed i Franzesi che d'altre nazioni.[9]

Vasari, quindi, individua in modo chiaro le due tipologie di vetrata che si erano sviluppate dal Medioevo fino al Cinquecento.

La prima tipologia è quella dove, dice Vasari, hanno lavorato meglio i francesi e i fiamminghi, le vetrate cioè delle grandi cattedrali romaniche e gotiche realizzate in Francia, Germania e Inghilterra fra il XII secolo e il XIII secolo dove la vetrata, gioco di luce e frammenti colorati, stringe uno stretto rapporto sia con il credo religioso sia con l'architettura. Le grandiose vetrate realizzate nelle cattedrali gotiche d'oltralpe, infatti, oltre ad alleggerire lo spessore delle mura e illuminare meglio le slanciate architetture, hanno lo scopo preciso di divulgare la dottrina cristiana.

La vetrata figurata o istoriata a Venezia, tuttavia, non ha grande sviluppo; sono pochissimi gli esempi di vetrata figurata o istoriata realizzati in questo periodo simili ai modelli francesi e tedeschi e, a parte le vetrate quattrocentesche della chiesa dei Frari, si può parlare di un *unicum* costituito dalla vetrata della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo realizzata nel tardo Quattrocento.

2. Paolo Veneziano, *Pala feriale*, particolare, Venezia, Museo di San Marco, 1345

3. Giusto de' Menabuoi, *Annuncio della nascita di Giovanni Battista*, particolare, Padova, Battistero, 1376-1378

A Venezia, infatti, fin dalla fine del Duecento, si sviluppa la seconda tipologia di vetrata individuata dal Vasari, una vetrata geometrica «con i tondi bianchi», realizzata con vetri tondi o rulli legati a piombo, ottenuti uno a uno aprendo e stendendo per rotazione in forno, da cui il termine rullo, una piccola bolla («vesiga») di vetro soffiato.[10]

All'inizio questi vetri tondi vengono chiamati «rotuli», «occhi de vero da fenestra» e solo in seguito «rui»; dapprima si lavoravano con un vetro impuro tendente al giallo o al verde, poi più puri o diversamente colorati.

Questa vetrata geometrica a rulli veniva impiegata sia negli edifici religiosi sia negli edifici pubblici e privati della città come ci viene testimoniato da numerosi documenti e dipinti dell'epoca.[11]

La testimonianza più antica ci viene fornita da Paolo Veneziano che in uno scomparto inferiore della sua *Pala feriale*[12] del 1345, relativo al ritrovamento del corpo di san Marco all'interno di una colonna in Basilica, dipinge sullo sfondo la finestra dell'abside realizzata appunto con i tondi legati a piombo (fig. 2).

Nella *Mariegola dell'Arte dei Verieri de Muran*, riformata e redatta in volgare dal latino nel 1441, si fa riferimento a una nota spese datata 1376 del «mese de zugno per una fenestra fata per magistro Thomasin da Venexia» che lavorava nella basilica del Santo a Padova.[13]

Alcuni affreschi realizzati da Giusto de Menabuoi per il battistero di Padova riproducono le vetrate in questione. Tra questi, la rappresentazione del momento in cui Zaccaria riceve dall'angelo Gabriele l'annuncio della nascita di Giovanni Battista (fig. 3).[14]

Sono tantissimi i documenti quattrocenteschi, riportati nella *Mariegola*, relativi a vetrate realizzate con «rotuli» o meglio «rotulorum vitri» dalla famiglia di tale Victor Alisandri e del figlio Antonio parenti del «Thomasin» citato in precedenza.

Il termine «ruo» appare per la prima volta in un documento datato 1 dicembre 1447 dove, tra gli oggetti sequestrati ad Alvise Salamon, appaiono «rui lavoradi per un valore di 240 ducati».[15]

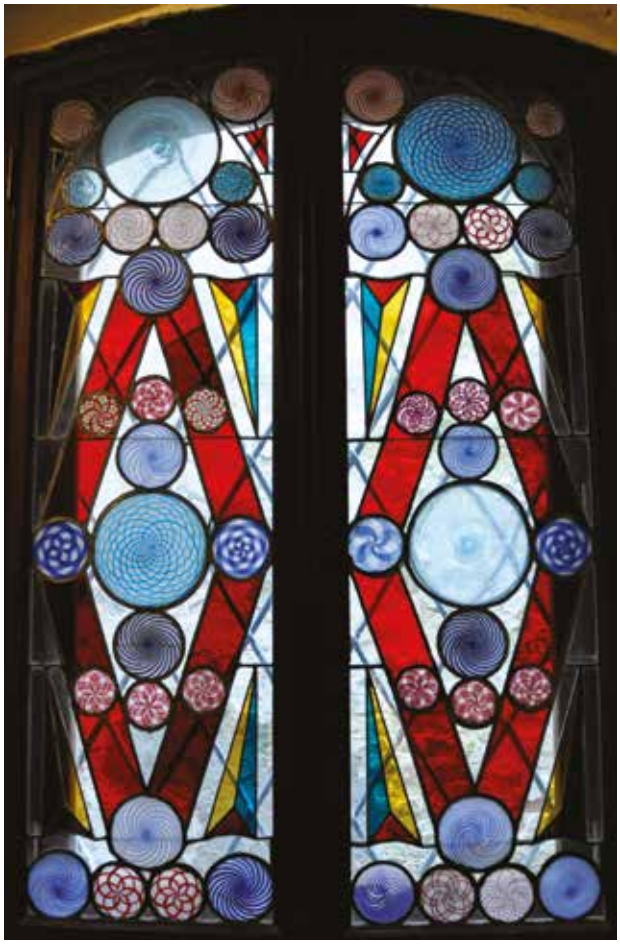
La produzione di «rui» da finestra in questo periodo è fiorentissima.[16] Molti documenti testimoniano le richieste di finestre con rotuli soprattutto dalle Fiandre; numerosi capitoli della *Mariegola*, infatti, sono dedicati alla regolamentazione del commercio di finestre con i clienti d'Oltralpe che doveva avvenire solamente tramite il Fondaco dei Tedeschi.[17]

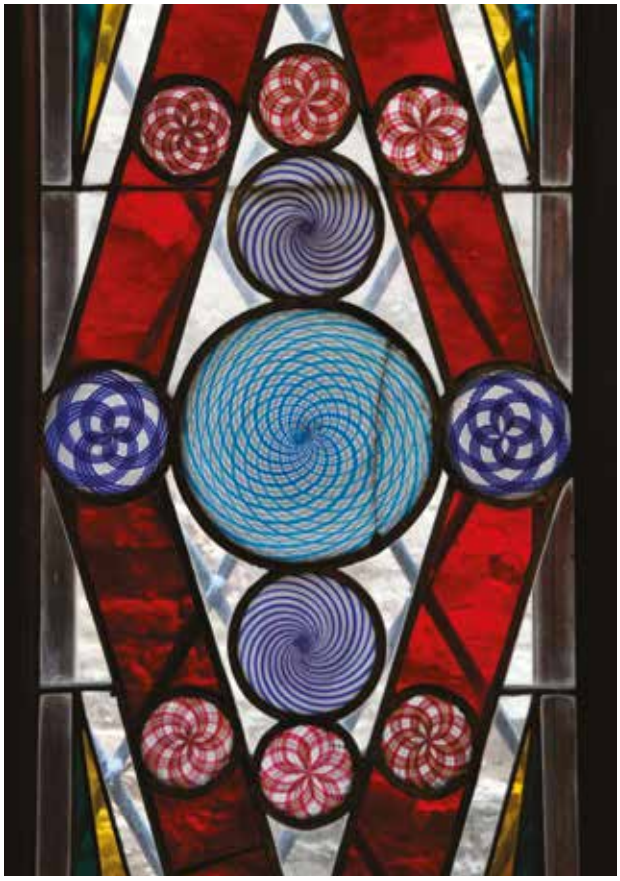
Non è strano quindi ritrovare le finestre veneziane riprodotte in moltissimi dipinti di Van Eyck come nella *Madonna del cancelliere Rolin* (fig. 4).[18]

La produzione di vetrate a rulli a Venezia rimane molto florida anche quando nel resto d'Europa inizia il declino della vetrata figurata e istoriata perché, con l'avvento del Rinascimento, la vetrata non è più complemento indispensabile dell'architettura che ha modificato i suoi principi strutturali e i suoi criteri d'illuminazione specialmente negli edifici religiosi.

Francesco Sansovino nella sua *Venetia, città nobilissima et singolare*, rilevando l'opulenza veneziana racconta che:

> Tutte le finestre si chiudono non con impannate di tela cerata, o di carta, ma con bianchissimi e fini vetri, rinchiusi in telaro di legno, e fermati con ferro, e con piombo, non solo dei palazzi ma tutti i luoghi, per ignobili che siano, con grande meraviglia dei forestieri.[19]





4-6. P. Bigaglia, *Vetrate a rulli in filigrana*, Venezia, Palazzo Bragadin, 1847

7. P. Bigaglia, *Lunetta a rulli e lastre policrome*, Venezia, Palazzo Bragadin, 1847

Splendida la testimonianza pittorica fornita da Tintoretto a questo riguardo, nel dipinto con *Venere, Vulcano e Marte*[20] dell'Altepinakothek di Monaco (fig. 5).

La produzione di vetrate a rullo a Venezia continua senza flessioni fino alla caduta della Repubblica nel 1797.

Durante i primi anni della dominazione austriaca la produzione di vetrate e in generale del vetro di Murano entra in una profonda crisi dovuta principalmente al fatto che il governo austriaco imponeva forti dazi doganali ai vetri muranesi al fine di favorire la vendita dei vetri boemi.

Il rinnovato interesse per lo stile medievale, sviluppatosi in Europa intorno al 1830, favorisce la ripresa dell'utilizzo della vetrata medievale sia in edifici pubblici sia privati, inducendo Bigaglia a riflettere sulla possibilità di rivisitare la tradizionale vetrata a rulli veneziana proponendo soluzioni assolutamente innovative.

Le vetrate di palazzo Bragadin

Le finestre policrome, che ancor oggi si possono ammirare sul pianerottolo dello scalone che conduce al primo piano nobile di palazzo Bragadin, e il lunettone che sovrasta la parte centrale della serliana del primo piano nobile vengono realizzate da Bigaglia in occasione del IX Congresso degli Scienziati Italiani che si svolse a Venezia a Palazzo Ducale il 18 settembre 1847.

Gianjacomo Fontana nel suo *Cento palazzi tra i più celebri di Venezia* racconta di come molti proprietari di prestigiosi palazzi, compreso Bigaglia, colgano l'occasione di questo congresso per abbellire le loro dimore per ricevere degnamente la visita degli scienziati.[21]

La varietà delle soluzioni cromatiche sperimentate da Bigaglia per la realizzazione di queste vetrate è indice straordinario della sua grande creatività e fantasia. Le canne in filigrana, normalmente impiegate per la realizzazione di vasi, coppe e bicchieri, ora vengono impiegate per la creazione di una varietà infinita di «rui» da finestra dai colori estremamente vivaci che uniti a listelli colorati di varie forme e dimensioni creano effetti decorativi di grande impatto.

Ogni finestra di forma leggermente archiacuta è costituita da due ante. Ogni anta è caratterizzata da un grande rombo centrale impreziosito da ventisei rulli in filigrana di varie dimensioni, legati a piombo, riconducibili a sette tipi base, più lastre trasparenti e triangoli di connessione di tre colori: giallo, rubino e acquamarina (figg. 6-8). Queste vetrate sono state oggetto nel 2009 di un intervento della restauratrice Laura Padoan al termine dei lavori.

La restauratrice rileva che le vetrate erano già state restaurate in precedenza e che l'ultimo intervento, effettuato circa negli anni Cinquanta, era stato «grossolano». Per di più, oltre all'incuria e alla sporcizia, le vetrate presentavano numerose tracce di vernice gialla e di intonaco lasciate dai muratori e dagli imbianchini che avevano restaurato il palazzo.

Numerose e ampie lacune sia nella parte in vetro sia nei piombi, oltre alle parti deformate e rotte, rendevano il restauro problematico, nella consapevolezza, che la sostituzione di tutte le parti danneggiate avrebbe stravolto l'opera in modo irreversibile.

La restauratrice decise perciò di eseguire per quanto possibile un restauro conservativo delle vetrate, senza asportarle dai telai originali, per non comprometterne definitivamente la loro staticità.

Laura Padoan sottolinea nella sua relazione che il problema principale da risolvere fu quello di reperire una ventina di rulli a doppia filigrana di 1 mm di spessore simili a quelli originali, assai diversi per colore e dimensione (i più piccoli misurano 9 cm di diametro, mentre i più grandi arrivano addirittura a 27 cm di diametro). Molta cura, infine, fu posta sia nell'aggiustare il più possibile le parti originali rotte sia nell'integrazione dei nuovi vetri. Un restauro durato due anni che ha comportato una sostituzione di una cinquantina di pezzi tra lastrine, rulli e profili in piombo.

Per quanto riguarda la lunetta realizzata per impreziosire la serliana del primo piano nobile di Palazzo Bragadin essa risulta sicuramente meno «scenografica» rispetto alle finestre di cui abbiamo parlato in precedenza. Da una mezzaluna color amaranto con al centro in girasole, lo stemma dei Bigaglia[22] partono otto lastre bianche disposte a raggiera coronate da rulli in filigrana a canne alternate azzurre e bianche e rubino e cristallo. Completano la composizione alcune lastrine verdi e piccoli triangoli di connessione di colore giallo e rubino (fig. 9).

Questa lunetta, tuttavia, se viene confrontata con le altre lunette realizzate da Bigaglia nel 1868 in occasione dell'apertura della Galleria Manin del Museo del Vetro,[23] risulta essere molto più convincente.

Le lunette in questione[24] presentano soluzioni policrome prevalentemente di forma geometrica, create più dall'accostamento di lastre colorate di varie forme e dimensioni che da «rui» in filigrana, mancanti perciò di quel fantastico gioco di spirali cromatiche di cui si è parlato in precedenza.

A questo punto è evidente come l'apparato decorativo realizzato da Bigaglia per il suo palazzo, una vera magia di luce e colori, costituisca la summa della sua produzione di «rui» per finestra, espressione eloquente della forza inventiva e del talento artistico di un protagonista della rinascita del vetro soffiato muranese dell'Ottocento.

MARIA ANTONELLA BELLIN

1. Presso l'Archivio del Museo del Vetro di Murano si conservano tutti gli Atti relativi alla vicenda tra cui una lettera datata 29 luglio 1861 in cui Zanetti chiede alla Deputazione l'autorizzazione per stampare 500 copie del suo progetto. Si veda: Venezia, Archivio del Museo del Vetro di Murano, *Atti 1861-1870*, b. 39, fasc. 347.

2. V. ZANETTI, *Dell'Istituzione di un* Archivio *Comunale e di un Museo nell'isola di Murano*, Venezia, 1861, pp. 7-11.

3. P. ZECCHIN, *Pietro Bigaglia* poliedrico *imprenditore muranese*, «Journal of Glass Studies», 2006, 48, p. 293.

4. Bigaglia esporrà per l'ultima volta la sua produzione di «rui» in filigrana in occasione dell'Esposizione Universale di Londra del 1851. Si veda: *Il Palazzo di Cristallo. Album illustrato dell'Esposizione Universale di Londra nel 1851*, Milano, 1851, n. 6.

5. La vetrata di forma gotica presentata al Concorso fu donata al Museo del Vetro di Murano nel 1902 da Alessandro Zecchin che l'aveva acquistata in precedenza dagli eredi di Bigaglia. Si veda: A. SANTI, *I doni del signor Alessandro Zecchin* «La Voce di Murano», 1902, 19, p. 75.

6. ASVE, *Governo austriaco, II Dom., 1845-1849*, XXIV 3/1, b. 7103.

7. Si tratta dello storico palazzo Bragadin, acquistato da Pietro Bigaglia il 10 novembre 1824 da Costantino M. Bragadin discendente di Marcantonio Bragadin, l'eroe di Famagosta scorticato vivo dai Turchi nel 1571. Si veda: ASVE, *Archivio notarile*, II s., b. 1048, fasc. 3204.

8. ASVE, *Portofranco*, b. 54, VIII, fasc. 5.

9. G. VASARI, *Del dipingere le finestre di vetro, e come elle si conduchino co' piombi e co' ferri da sostenerle senza impedimento delle figure*, in *Le Vite dei più importanti pittori scultori e architettori*, 1550, cap. XXXII.

10. L. ZECCHIN, *Vetro e Vetrai di Murano*, II, Venezia, 1989, p. 123.

11. Su questo argomento si veda: R. BAROVIER MENTASTI, *Trasparenze e riflessi. Il vetro italiano nella pittura*, Verona 2006.

12. Sulla *Pala feriale* si veda: M. DA VILLA URBANI, *Arredi liturgici*, in *Il Museo di S. Marco*, Venezia, 2003, pp. 97-101; R. GOFFEN, *Il paliotto della pala d'oro di Paolo Veneziano e la committenza del doge Andrea Dandolo*, in A. NIERO (a cura di), *San Marco. Aspetti storici e agiografici*, Venezia, 1996, pp. 313-333.

13. L. ZECCHIN, *Vetro e Vetrai di Murano*, I, Venezia, 1987, pp. 26-27.

14. Sulla decorazione del battistero del duomo di Padova si veda: A.M. SPIAZZI (a cura di), *Giusto de Menabuoi nel Battistero di Padova*, Trieste, 1989.

15. ZECCHIN, *Vetro e Vetrai*, p. 49.

16. Sull'evoluzione delle finestre dei palazzi veneziani del Quattrocento si veda: M. SCHULLER, *Le facciate dei palazzi medievali di Venezia. Ricerche su singoli esempi architettonici*, in *L'architettura gotica veneziana*, Atti del Convegno internazionale di studio Venezia (Venezia, 27-29 novembre 1996), Venezia, 2000, pp. 281-349.

17. Zecchin, *Vetro e Vetrai*, p. 106.

18. Si veda: A. Simpson, *Jan-van Eyck The Complete Works*, London, 2007; H. Craig, *Jan van Eyck, The Play of Realism*, London, 1981.

19. Francesco Sansovino, *Venetia, città nobilissima et singolare*, Venezia, 1581, p. 384.

20. Si veda: P. Rossi, R. Pallucchini, *Tintoretto: Le opere sacre e profane*, Milano, 1990; F. Pedrocco, F. Martini, *Tintoretto*, Milano, 2004.

21. G. Fontana, *Palazzo Bragadin Bigaglia*, in *Cento palazzi tra i più celebri di Venezia sul Canal Grande e nelle vie interne dei Sestieri*, Venezia, 1865, pp. 229-234.

22. Lo stemma della famiglia Bigaglia presenta un sole e un'araba fenice nella parte superiore e due elmi nella parte inferiore. Si veda: V. Zanetti, *Delle medaglie di Murano denominate Oselle*, Venezia, 1881.

23. Nel 1867 la Giunta Municipale fece intraprendere i lavori di chiusura di un lato del colonnato del piano terreno del Museo del Vetro per realizzare una sala destinata all'esposizione di vetri moderni. Bigaglia realizza sei lunette per chiudere il porticato da donare al Museo. La sala verrà inaugurata l'anno successivo in occasione dell'arrivo a Venezia delle ceneri di Daniele Manin. Si veda: V. Zanetti, *Il museo civico vetrario di Murano*, Venezia, 1881, p. 73.

24. Le lunette, conservate nel deposito del Museo del Vetro di Murano, sono state inventariate e schedate nel 2006 da Attilia Dorigato, Aldo Bova e Puccio Migliaccio. Si veda: A. Bova et al., *Vetri artistici del primo Ottocento. Museo del Vetro di Murano*, Venezia, 2006, pp. 95-101.

REFERENZE ICONOGRAFICHE

Claudia Barsanti
Una rara scultura costantinopolitana di epoca paleologa a Murano
nn. 1, 2, 3: autorizzazione Diocesi di Venezia prot.01.12.1452;
nn. 4 , 8, 9, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23: C. Barsanti;
n. 5: Bakourou 2001; n. 6: Vecchi 1995; nn. 10-11: Belting 1972; n. 16: Kariye 2007; n. 24: Firatli 1990; n. 25: Belting 1972; n. 26: Effenberger-Severin 1992);
n. 7: Fondazione Musei Civici, Venezia.

Marina Magrini
Una precoce veduta del Canal Grande
n. 1: Gemäldegalerie, Dresda;
nn. 2, 3, 4, 5, 8, 9: Fotoflash Arte;
n. 6: Albertina, Vienna;
n. 7: Mimmo Fabrizi.

Mario Rosso
La sacrestia della chiesa di San Bartolomeo di Rialto
nn. 1, 2, 3: Mario Rosso;
n. 4: Dipartimento Filosofia e Beni culturali, Università Ca' Foscari, Laboratorio.

Eleonora Charans
Considerazioni preliminari sull'arte del delegare. Sol Lewitt e Bruce Naumann alla Biennale di Tokyo del 1970: due casi di studio
nn. 1-2: E. Charans;
n. 3: Archivio Marzona, Kunstbibliothek, Berlino.

Cristina Gottardi
La porta, il ponte, l'architrave. L'idea di cornice nel sistema performativo
n. 1: Chicago Art Institute;
n. 2: Haavisto 1994.

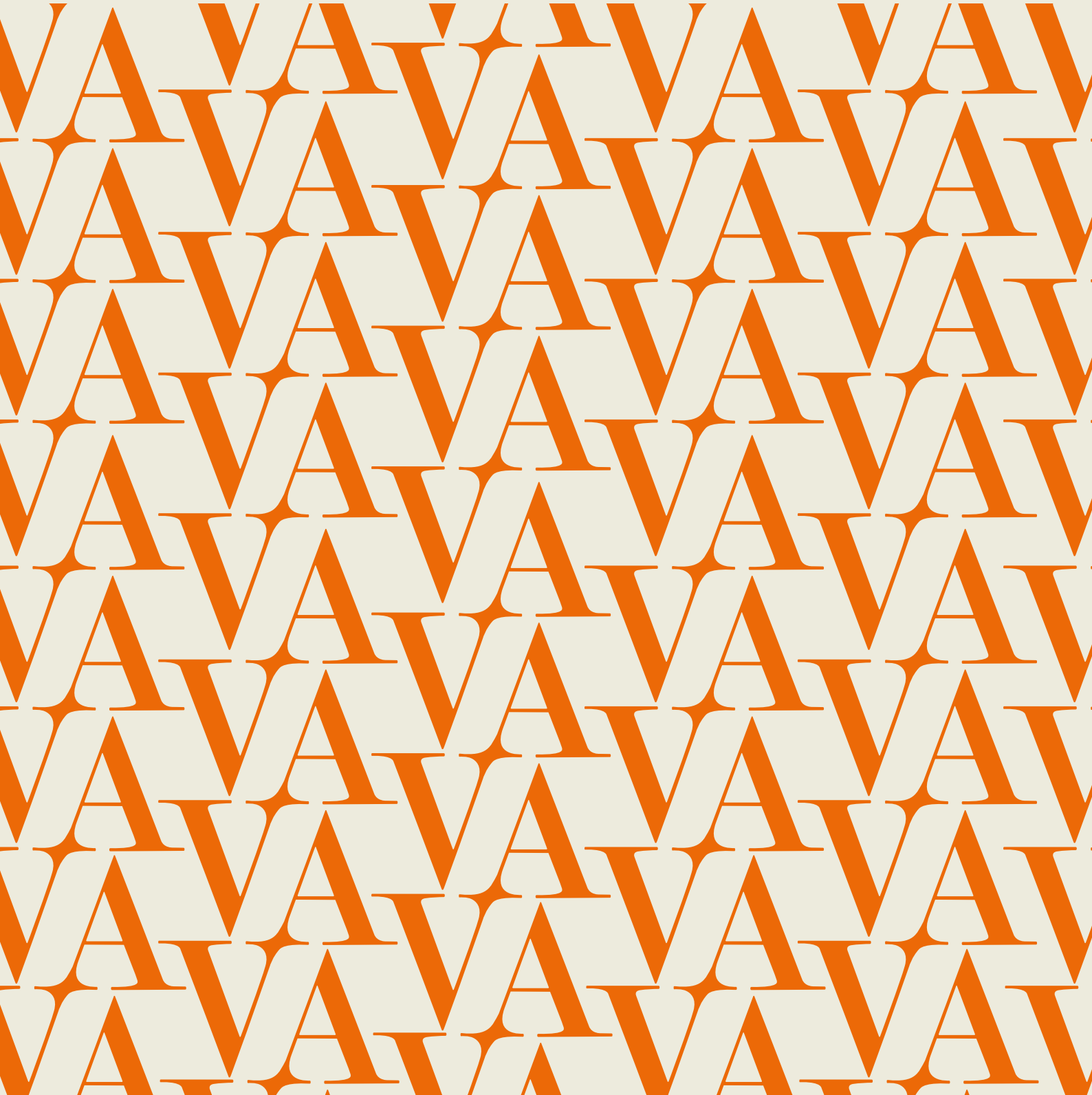
Carmelo Alberti
«Istrioni che si beffano di noi». Cronache del teatro italiano dall'età del grande attore fino all'era del regista
n. 1: «La Lettura», 1938, xxviii, 11, p. 819.

Fabien Benuzzi
Un poco noto ciclo di Evangelisti di Agostino Rubini
nn. 1, 2, 6, 7, 8, 9: F. Benuzzi;
nn. 3, 4, 5, 12: Studio Boehm, Venezia;
n. 11: Foto Vajenti, Vicenza.

Maria Antonella Bellin
I «rui» di Pietro Bigaglia a Palazzo Bragadin: rivisitazione ottocentesca della vetrata medievale veneziana
n. 1: Fondazione Musei Civici Venezia;
nn. 2, 3, 4, 6, 7: Nicola Ferrari.

La segreteria di redazione rimane a disposizione degli aventi diritto per quanto riguarda fonti iconografiche non individuate e ringrazia gli archivi fotografici di musei, degli enti e di tutti coloro hanno fornito o concesso il materiale iconografico qui pubblicato.

Rivista annuale

Rivista del Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali dell'Università Ca' Foscari Venezia

Università
Ca'Foscari
Venezia